

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Improvizace jako hudebně-pedagogická disciplína v přípravě
varhaníků pro liturgické prostředí.**

**Improvisation as a musical-pedagogical discipline in the
preparation of organists for the liturgical environment.**

Jan Steyer

Studijní program: Hudební teorie a pedagogika

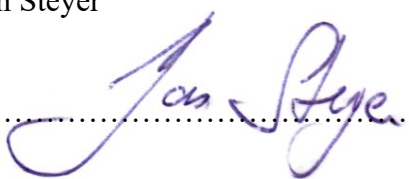
Vedoucí práce: prof. PaedDr. Michal Nedělka, Dr.

2021

*Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma **Improvizace jako hudebně-pedagogická disciplína v přípravě varhaníků pro liturgické prostředí** vypracoval samostatně pod vedením vedoucího práce prof. PaedDr. Michala Nedělký, Dr. s vyznačením všech použitých pramenů a spoluautorství. Souhlasím se zveřejněním disertační práce podle zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách, ve znění pozdějších předpisů. Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/2000 Sb., autorský zákon, ve znění pozdějších předpisů. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s uložením své disertační práce v databázi Theses.*

V Praze dne 7. 4. 2021

MgA. Jan Steyer

.....


Abstrakt

Disertační práce se zabývá problematikou varhanní improvizace v liturgickém prostředí v ČR, přičemž se soustředí zejména na pedagogický aspekt tématu.

První část práce se zaměřuje na varhanní improvizací z hlediska teoretického. Kromě samotné definice pojmu improvizace a její klasifikace je zde zkoumaná problematika zasazena do kontextu psychologie a historie. Jelikož se práce věnuje především liturgickému prostředí, nechybí ani analýza postavení improvizace v liturgii na základě církevních předpisů.

Ve druhé části práce je zpracován kvantitativní výzkum vypovídající o situaci mezi chrámovými varhaníky v ČR. Pomocí dotazníku byla zjištěna základní data o zkoumané skupině, jako je věk, pohlaví, obecné i hudební vzdělání, místo působení a informace ohledně varhanní liturgické praxe. Dále výzkum analyzuje hudebně teoretické a praktické hráčské dovednosti chrámových varhaníků. Nechybí ani zjištění vzdělávacích požadavků účastníků výzkumu a pro pedagogické účely užitečný popis vlastních zkušeností s varhanními kurzy a různými metodickými postupy při výuce improvizace.

Třetí část práce zpracovává kvalitativní výzkum uskutečněný na letních kurzech pro chrámové varhaníky. Je zde představena autorská metodika výuky improvizace, na které byla provedena za účelem verifikace a případného zdokonalení účinnosti kvalitativní evaluace s formativním přístupem. Tato kapitola tudíž ve svém závěru obsahuje rozsáhlý soubor doporučení ke zlepšení zkoumané metodiky.

Výsledky obou výzkumů tvoří nezbytné podklady ke kvalitní a efektivní výuce improvizace u varhaníků působících v liturgickém prostředí v ČR.

Klíčová slova: hudební pedagogika, varhanní improvizace, liturgická hudba

Abstract

The dissertation solves the issue of organ improvisation in the liturgical environment in the Czech Republic and focusing mainly on the pedagogical aspect of the topic. The first part deals with theoretical problems. Improvisation is defined, classified and put into context of psychology and history. There is also a mapping of the position of organ improvisation in the liturgy on the basis of church regulations.

The second part of the work is a research about the situation among church organists in the Czech Republic. Using the questionnaire, basic data on the researched group were obtained (age, gender, general and musical education, place of organ action and information about organ liturgical practice). In addition, the research analyzes the musical theoretical and practical playing skills of church organists. There is also a finding of educational requirements of research participants and description of their own experience with organ courses and various methodological procedures in teaching improvisation. This information are very useful for pedagogical purposes.

The third part of the dissertation deals with qualitative research carried out on summer courses for church organists. The author's methodology of teaching improvisation is presented here. On this methodology it was performed the qualitative evaluation with a formative approach. The main purpose of the research is to verify and possibly improve the effectiveness of this method of teaching improvisation. Therefore, this chapter concludes with an extensive set of recommendations to improve the efficiency of the researched methodology.

The results of both researches form the necessary basis for quality and effective teaching of improvisation at church organists in the Czech Republic.

Keywords: music pedagogy, organ improvisation, liturgical music

Obsah

ÚVOD	1
1 TEORETICKÁ ČÁST	9
1.1 IMPROVIZACE — VYMEZENÍ POJMU A KLASIFIKACE	9
1.2 PSYCHOLOGICKÉ ASPEKTY IMPROVIZACE	11
1.3 VARHANNÍ IMPROVIZACE V DĚJINÁCH	14
1.4 VARHANNÍ LITURGICKÁ HUDBA A IMPROVIZACE VE SVĚTLE CÍRKEVNÍCH PŘEDPISŮ.....	23
1.4.1 Římskokatolická církev.....	23
1.4.2 Českobratrská církev evangelická.....	28
1.4.3 Církev československá husitská.....	30
1.4.4 Shrnutí.....	31
2 EMPIRICKÁ ČÁST: VÝZKUM TEORETICKÝCH ZNALOSTÍ A PRAKTICKÝCH DOVEDNOSTÍ VARHANÍKŮ PŮSOBÍCÍCH V LITURGICKÉM PROSTŘEDÍ V ČR.....	32
2.1 PŘEDMĚT A CÍLE VÝZKUMU	32
2.2 METODA VÝZKUMU	32
2.2.1 Vzorek.....	33
2.2.2 Dotazník	33
2.3 VÝSLEDKY	36
2.3.1 Obecné informace	36
2.3.2 Teoretické znalosti	51
2.3.3 Praktické dovednosti	56
2.3.4 Vlastní požadavky.....	64
2.3.5 Doplnující informace.....	67
2.4 SHRNUÍ A ZÁVĚRY.....	80
3 EMPIRICKÁ ČÁST: VÝZKUM ÚČINNOSTI AUTORSKÉ METODIKY VARHANNÍ IMPROVIZACE.....	84
3.1 ÚVOD	84
3.2 PŘEDMĚT A CÍLE VÝZKUMU	85
3.3 METODA VÝZKUMU	85
3.3.1 Vzorek.....	87
3.4 PRŮBĚH ŠETŘENÍ A VÝSLEDKY	89
3.4.1 Úvod do improvizace a improvizace melodické linky 1: melodická linka v pětitónovém rozsahu.....	89
3.4.2 Improvizace melodické linky 2: melodická linka v rozšířeném rozsahu vázaná	95
3.4.3 Improvizace melodické linky 3: melodická linka v rozšířeném rozsahu volná.....	99
3.4.4 Improvizace melodické linky 4: tvorba melodické linky na motivy církevní písně (chorálu)	105
3.4.5 Improvizační práce variační 1: úvod a příprava předem zharmonizovaného podkladu (církevní písně)	113
3.4.6 Improvizační práce variační 2: rozklady	117
3.4.7 Improvizační práce variační 3: zdobení melodické linky.....	123
3.4.8 Improvizační práce variační 4: zdobení všech hlasů zharmonizované předlohy.....	128
3.4.9 Improvizační práce variační 5: diskant a práce s ním	133
3.4.10 Improvizační práce kontrapunktická 1: úvod a kontrapunktická práce s cantem firmem	135
3.4.11 Improvizační práce kontrapunktická 2: práce s tématem ve dvojhlase.....	145
3.4.12 Improvizační práce kontrapunktická 3: práce s tématem ve trojhlase	149
3.4.13 Improvizační práce kontrapunktická 4: pachelbelovská toccata	154
3.4.14 Improvizační práce harmonická 1: úvod a základy harmonické práce	160
3.4.15 Improvizační práce harmonická 2: improvizace harmonické věty.....	166
3.4.16 Improvizační práce harmonická 3: improvizace dle akordických značek a generálbasu	171
3.4.17 Improvizační práce harmonická 4: modulace.....	177
3.4.18 Improvizační práce harmonická 5: harmonizace	184
3.5 ZÁVĚR.....	196
3.5.1 Závěrečné hodnocení frekventantů	196
3.5.2 Závěrečné hodnocení a shrnutí vedoucího výzkumu	196
ZÁVĚR	201
POUŽITÁ LITERATURA	203

ÚVOD

Uvedení do problematiky a cíle práce

V současné době lze pozorovat narůstající zájem o kreativitu v mnoha odvětvích lidského konání. Tento trend se nevyhýbá ani hudební oblasti, kde se stále více začíná hovořit o významu improvizace. Improvizace, která se společně s kompozicí řadí mezi hudebně tvůrčí činnosti,¹ totiž kromě rozvoje kreativity vede i k důkladnějšímu pochopení principů hudby, čímž zároveň dochází ke zdokonalení činnosti interpretační. I přes tyto skutečnosti se dnes improvizace prakticky provozuje a je vyžadována pouze ve třech hudebních odvětvích – v jazzové hudbě, v baletních korepeticích a zejména v hudbě varhanní při liturgické praxi.² Právě toto třetí odvětví je navíc specifické tím, že se na něm převážnou většinou podílejí amatéři. Paradoxně tak zde dochází k situaci, kdy amatérští hráči mají mnohdy lepší improvizální dovednosti než profesionální hudebníci. Z řad amatérských chrámových varhaníků je také velická a stále narůstající poptávka po výuce improvizace. Bohužel tento zájem nemá adekvátní odezvu. V České republice sice existuje několik hudebních kurzů zabývajících se výukou improvizace pro chrámové varhaníky, ale poptávka stále převyšuje nabídku. Zásadní problém tkví jednak v nedostatku kvalifikovaných lektorů a také v nedostatku odborné literatury zabývající se varhanní improvizací. Společným jmenovatelem výše uvedeného je absence vhodné metodiky výuky improvizace určené právě amatérským chrámovým varhaníkům. K jejímu vytvoření zcela chybí základní informace z oblasti dané problematiky. Doposud v ČR nikdo neuskutečnil výzkum zaměřený na získání a zpracování dat o situaci v prostředí amatérských chrámových varhaníků. S jakými znalostmi a dovednostmi lze u chrámových varhaníků počítat? Jaká je u nich převažující věková kategorie a jak jsou na tom z hlediska hudebního i všeobecného vzdělání? Co od improvizace očekávají sami varhaníci? A jaké jsou vlastně požadavky liturgického prostředí na improvizální dovednosti? To všechno jsou informace pro tvorbu metodiky a didaktiky improvizace zcela zásadní.

Právě z důvodu absence těchto nezbytných informací jsou pedagogové varhanní improvizace v ČR nuceni vytvářet si vlastní metodické postupy pouze na základě své osobní praxe a zkušeností. Zároveň se mnozí při tom inspiroují v zahraničí, ať už pomocí literatury či improvizčních workshopů vedených předními světovými odborníky na danou problematiku. Tyto

¹ Srov. SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Nakladatelství Karolinum, 2013. str. 314.

² V oblasti varhanní hudby bývá občas improvizace vyžadována i při historicky poučené interpretaci (např. generálbas, či improvizované kadence), ale na rozdíl od liturgické varhanní hry to nemusí být pravidlem.

na první pohled pozitivní skutečnosti v sobě ale skrývají mnohá negativa. V první řadě má málokterý lektor improvizace při výuce na kurzu určeném amatérským chrámovým varhaníkům možnost zjistit účinnost svých metod, jelikož mnozí z frekventantů navštěvují kurzy pouze nárazově. Stejně tak nelze stoprocentně přejímat ani zahraniční způsoby výuky improvizace z důvodu odlišnosti prostředí, neboť hudební vzdělání v ČR má oproti zahraničí svá nezaměnitelná specifika (např. rozsáhlý systém ZUŠ či naopak absence systematického vzdělávacího systému pro chrámové varhaníky). Pro efektivní použití těchto způsobů výuky by totiž bylo nutné nejprve zjistit informace o žácích, na kterých by se daná metodika aplikovala. Tím se opět dostáváme zpět k chybějícím základním datům vypovídajícím o situaci v prostředí chrámových varhaníků působících v ČR.

Tato práce si klade za cíl potřebné informace pomocí průzkumu mezi varhaníky v ČR získat. Nejprve budou zjištěna základní data o zkoumané skupině, jako je věk, pohlaví, obecné i hudební vzdělání, místo působení a informace týkající se varhanní liturgické praxe. Dále se výzkum zaměří na hudebně teoretické a praktické hráčské dovednosti chrámových varhaníků, nebude chybět ani zjištění vzdělávacích požadavků účastníků výzkumu, popis jejich zkušeností s varhanními kurzy a různými metodickými postupy při výuce improvizace. Všechny získané údaje budou podrobeny důkladné analýze, na jejímž základě v kombinaci s dosavadními pedagogickými zkušenostmi autora dojde k vytvoření metodického postupu výuky improvizace pro chrámové varhaníky. Posléze se tato metodika podrobí kvalitativnímu výzkumu, který zjistí její účinnost. Výsledkem tak bude důležitý materiál o improvizaci jako hudebně pedagogické disciplíně v přípravě varhaníků pro liturgické prostředí, který mohou pro svoji činnost použít nejen chrámoví varhaníci a jejich pedagogové, ale také všichni, kdo se zabývají problematikou improvizace jako takové či hudbou při liturgii.

Přehled a charakteristika literatury

Literatura zabývající se varhanní improvizací a hudební improvizací vůbec se dá rozdělit do dvou základních skupin. První skupinu představuje literatura, která se věnuje teoretickým aspektům improvizace (vymezení pojmu, důležitost v rámci hudby, hudební pedagogiky či liturgie, historický vývoj atd.) a druhou skupinu tvoří texty s koncepcí učebnice improvizace. Kromě výše uvedených kategorií se některá literatura pohybuje na pomezí toho rozdělení.

Tento pomyslný most mezi oběma kategoriemi velmi dobře reprezentuje publikace *Klavír*

jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti od Michala Nedělky.³ Kromě rozsáhlé teoretické části kniha mapuje koncepci výuky improvizace při přípravě budoucích hudebních pedagogů. Přestože si kniha neklade ambice být učebnicí improvizace, některé prvky této formy v podstatě splňuje (metodický plán, notové příklady s instrukcemi atd.). I když se vzhledem k zaměření na klavírní hru publikace zabývá především improvizací prací s lidovou písní, dá se velmi dobře použít jako inspirační zdroj i pro improvizaci varhanní.

Na pomezí teoretického pojednání a učebnice se také pohybuje několik vysokoškolských studentských prací, které svědčí o narůstajícím zájmu o improvizaci mezi mladými hudebníky. Mezi nimi lze jmenovat bakalářskou práci Ludmily Mackové *Způsoby výuky hry improvizace pro začínající varhaníky*.⁴ Autorka se zabývá otázkou dvou základních koncepcí výuky improvizace – zda je nutné vyučovat na základě harmonických pravidel, či zda stačí pouze využít kreativitu hráče. Na základě vlastních zkušeností s výukou improvizace v ČR a v Nizozemí pak popisuje rozdíly mezi jednotlivými způsoby výuky a zároveň nastiňuje mnoho námětů pro začínající improvizátory a pedagogy.

Další z této kategorie je absolventská práce Ludmily Loubové *Varhany očima improvizátora*.⁵ V práci vychází ze svých zápisků z mistrovských kurzů vynikajícího světového improvizátora Juliana Gembalského. V teoretické rovině zde popisuje české i světové učebnice zabývající se varhanní improvizací a nechybí ani kapitola o improvizčních soutěžích.

Podobným studentským pojednáním o improvizaci je i má bakalářská práce *Náměty k rozvoji varhanní improvizace*,⁶ ve které pomocí příkladů nastiňuji několik možností, jak rozvíjet improvizční umění pomocí hudebního vyjádření emocí, což samo o sobě pomáhá v rozvoji kreativity. I přes převažující praktickou koncepci si ani tato práce neklade ambice být plnohodnotnou učebnicí improvizace.

Pokud bychom se zaměřili na literaturu čistě teoretickou, problematiku improvizace zmiňují zejména publikace věnující se tématice hudební psychologie. Za všechny je nutno uvést *Hudební psychologii* pro učitele autorů Františka Sedláka a Hany Váňové.⁷ I když je zde improvizace zmíněna velmi okrajově v rámci kapitol zabývajících se kreativitou, z hlediska vymezení pojmu a

³ NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1.vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2011. 189 str.

⁴ MACKOVÁ, L. *Způsoby výuky hry improvizace pro začínající varhaníky*. Bakalářská práce, Brno: Janáčkova akademie múzických umění – Hudební fakulta, 2014. 37 str.

⁵ LOUBOVÁ, L. *Varhany očima improvizátora*. Diplomová práce, Brno: Janáčkova akademie múzických umění – Hudební fakulta, 2009. 51 str.

⁶ STEYER, J. *Náměty k rozvoji varhanní improvizace*. Bakalářská práce, Praha: Akademie múzických umění – Hudební fakulta, 2007. 38 str.

⁷ SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. 2.vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Nakladatelství Karolinum, 2013. 408 str.

definice z pohledu hudební psychologie se jedná o důležitý zdroj informací. Výstižný hudebně psychologický pohled na improvizaci nabízí také Václav Drábek ve své publikaci *Stručný průvodce hudební psychologií*.⁸ Vzhledem ke skutečnosti, že improvizace patří mezi činnosti postavené na tvořivosti, vyčerpávající náhled do této problematiky nabízí publikace dvou amerických vědců Johna S. Daceyho a Kathleen H. Lennon *Kreativita*.⁹

Vynikající a nadčasovou knihou zabývající se čistě teoretickými aspekty improvizace je publikace Václava Sýkory *Improvizace včera a dnes*.¹⁰ I když se jedná v první řadě o zmapování dějin improvizačního umění v evropském kontextu, nechybí v úvodu textu ani pojednání o vymezení pojmu improvizace a její klasifikace. Skvěle zmapované dějiny varhan (a tím i varhanní improvizace) napsal také slovenský varhaník a profesor na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě Ferdinand Klinda.¹¹

Mnoho rozličných a velmi zajímavých pohledů na improvizaci nabízí sborník mezinárodní konference na téma hudební improvizace v rámci projektu „*Slyšet jinak*“, která se konala 1.–2. listopadu 2005. Tématem konference byla improvizace jako prostředek rozvoje kreativity, improvizace jako terapie, improvizace jako sociální situace, improvizace jako umělecké dílo a vyhodnocení stavu pedagogické praxe v oblasti hudební improvizace. Kromě pojednání o pedagogických aspektech improvizace u školních dětí (Pavel Jurkovič,¹² Hana Váňová¹³) je ve sborníku zastoupena i problematika pedagogiky improvizace na vysokých školách (Jaroslav Šťastný¹⁴), čistě psychologické aspekty (Zdeněk Šimanovský¹⁵), improvizace v různých epochách a žánrech (Jana Semerádová,¹⁶ Vlastislav Matoušek,¹⁷ Patrik Hlavenka¹⁸) a nechybí samozřejmě ani pojednání o improvizaci varhanní (Jaroslav Tůma¹⁹).

⁸ DRÁBEK, V. *Stručný průvodce hudební psychologií*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2004. str. 50–51.

⁹ DACEY, J. S., LENNON, K. H. *Kreativita*. 1. vyd. (české) Praha: Grada Publishing, 2000, 252 str.

¹⁰ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha: Panton, 1966. 84 str.

¹¹ KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. 274 str.

¹² JURKOVIČ, P. *Improvizace na základní škole*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. str. 12–14.

¹³ VÁŇOVÁ, H. *Rozvoj dětské hudební tvořivosti v podmínkách základní školy*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. str. 14–21.

¹⁴ ŠŤASTNÝ, J. *Problémy výuky improvizace na vysoké hudební škole*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. str. 22–24.

¹⁵ ŠIMANOVSKÝ, Z. *Improvizace jako prostředek sebepoznání*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. str. 24–26.

¹⁶ SEMERÁDOVÁ, J. *Ornamentika a improvizace v barokní hudbě*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. str. 26–45.

¹⁷ MATOUŠEK, V. *Improvizace v etnické hudbě*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. str. 49–52.

¹⁸ HLAVENKA, P. *Improvizace v jazzu*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. str. 53–56.

¹⁹ TŮMA, J. *Výuka k umění improvizace – minulost, současnost*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. str. 46–48.

Improvizací v teoretické rovině se zabývá i Mikuláš Popovič ve své publikaci *Teoretické aspekty klavírní improvizace*.²⁰ Jelikož jde (jak název napovídá) o zaměření na klavírní hru, věnuje se podobně jako Michal Nedělka především problematice vyplývající z doprovodu lidových písní. Na druhou stranu je zde improvizace komplexně popsána z hlediska pedagogicko-psychologického se zvláštním ohledem na výchovu budoucích pedagogů.

Literaturu představující učebnice improvizace lze rozdělit na dvě kategorie dle způsobu použité metodiky. První způsob vychází z principu aplikované hudební teorie (zejména harmonie a kontrapunktu). Tento druh metodiky improvizace patří mezi nejrozšířenější a také mezi velmi tradiční. Je doložen prakticky u všech učebnic improvizace z první poloviny 20. století a starších. Veliká nevýhoda učebnic vycházejících z principu aplikované teorie spočívá ve skutečnosti, že počítají s velmi teoreticky i technicky zdatnými žáky a cvičení v těchto učebnicích vyžadují dlouhodobou a intenzivní přípravu. Pro amatérské varhaníky a zejména pro začátečníky jsou nepoužitelné a kvůli své náročnosti často odrazující. Na druhou stranu při výchově profesionálních varhaníků mohou tyto učebnice posloužit k praktickému, a tudíž i k důkladnějšímu pochopení hudebně teoretické problematiky. Typickým představitelem tohoto druhu literatury je asi nejznámější česká učebnice improvizace od Jaroslava Vodrážky.²¹ Sám autor tuto učebnici koncipoval pro výuku budoucích profesionálních varhaníků na konzervatoři. Vzhledem k faktu, že jde o jednu z mála učebnic improvizace v českém jazyce, patří mezi varhaníky v ČR k nejpoužívanějším. Podobnou koncepci má i starší česká učebnice improvizace od vynikajícího skladatele a pedagoga pražské Varhanické školy a Pražské konzervatoře Karla Steckera.²² Ten svoji učebnici postavil především na harmonii jako takové. Použití metodiky založené na aplikované teorii je samozřejmě běžné i ve většině zahraničních učebnic. K nejznámějším, ale také k nejnáročnějším, patří dvoudílný *Cours Complet d'Improvisation á l'Orgue* francouzského varhaníka a skladatele Marcela Duprého.²³ O něco jednodušší je učebnice varhanní improvizace německého chrámového varhaníka a muzikologa Hermanna Kellera.²⁴ I ta je ale vhodná spíše pro profesionální varhaníky. Se zajímavým rozšířením o improvizaci v různých stylech a formách pracuje ve své *Orgelimprovisation* německý varhaník a pedagog Reiner Gaar.²⁵ Na koncepci aplikované teorie staví i mnohé další v ČR méně známé učebnice, mezi jinými *Improvisation on the*

²⁰ POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem: UJEP – Pedagogická fakulta, 1994. 182 str.

²¹ VODRÁŽKA, J. *Varhanní improvizace*. 2.vyd. Praha: Supraphon, 1988. 74 str. + LP.

²² STECKER, K. *Nauka o nethématické improvisaci varhanní*. 1. vyd. Praha: F. A. Urbánek, 1904. 69 str.

²³ DUPRÉ, M. *Cours Complet d'Improvisation á l'Orgue. Vol 1 + Vol. 2*. 4. vyd. Paris: A. Leduc, 62 + 138 str.

²⁴ KELLER, H. *Schule der Choralimprovisation*. 1. vyd. Leipzig: C. F. Peters, 1939. 74 str.

²⁵ GAAR, R. *Orgelimprovisation – Lehrplan und Arbeitshifen*. 3. revidované vyd. Stuttgart: Carus, 2003. 184 str.

Organ holandského varhaníka Hennie Shoutena,²⁶ publikace amerických autorů *First lessons in Extemporizing on the Organ* od Hamiltona Crawforda Macdougalla²⁷ či *Extempore playing* Alfreda Madeleye Richardsona.²⁸

Přechodem od metodiky založené na aplikované teorii k metodice stavějící na rozvoji kreativity je učebnice improvizace německého pedagoga a varhaníka katedrály v Regensburgu Franze Josefa Stoibera.²⁹ Autor ale po inspirativním začátku postaveném mimo jiné i na práci s modálními tóninami přechází opět k zavedené koncepci metodiky založené na aplikované teorii.

Oproti tomu americký varhaník a skladatel Gerre Hancock³⁰ již celou svoji metodiku improvizace založil především na rozvoji kreativity samozřejmě s postupným přidáváním pravidel. Velmi podobně si počíná i kanadský varhaník a pedagog Jan Overduin ve své učebnici *Making Music: Improvisation for Organists*.³¹

Kromě výše uvedených dvou kategorií učebnic se ještě vyskytuje typ třetí, který se zaměřuje pouze na jednu konkrétní problematiku varhanní improvizace, například na generálbas. Příkladem tohoto typu je publikace proslulého pedagoga Scholy Cantorum v Basileji Jespera Boje Christensena *Základy generálbasové hry v 18. století*.³²

Jelikož se má práce zaměřuje na prostředí liturgické hudby, je potřeba zmínit i literaturu zabývající se touto tematikou. Klíčovým pramenem ke zmapování situace jsou církevní předpisy týkající se hudební složky liturgie. V rámci Římskokatolické církve vyšlo během 20. století několik důležitých církevních dokumentů týkajících se liturgické hudby. Pomocí jejich srovnání lze velmi dobře zjistit změny v postavení liturgické hudby během 20. století a také vypožorovat směřování do budoucna. Nejstarší z dokumentů je *Motu proprio Tra le sollecitudini*³³ vydané papežem Piem X. roku 1903. Varhanní hudbu zmiňuje i 4. kapitola konstituce „*Divini Cultus*“³⁴ Pia XI. z roku 1928. Do určité míry zlomovým dokumentem, vycházejícím z ustanovení Druhého vatikánského koncilu, je konstituce *Sacrosanctum Concilium*,³⁵ přijatá roku 1963 a doplněná v roce 1967 instrukcí

²⁶ SHOUTEN, H. *Improvisation on the Organ*. 1. vyd. London: W. Paxton, 1954. 59 str.

²⁷ MACDOUGALL, H. C. *First lessons in Extemporizing on the Organ*. 1. vyd. New York: G. Schirmer, 1922. 23 str.

²⁸ RICHARDSON-MADELEY, A. *Extempore playing*. 1. vyd. New York: G. Schirmer, 1922. 137 str.

²⁹ STOIBER, F. J. *Faszination Orgelimprovisation*. 1. vyd. Kassel: Bärenreiter, 2018. 152 str.

³⁰ HANCOCK, G. *Improvising*. 1. vyd. New York: Oxford University Press, 1994. 163 str.

³¹ OVERDUIN, J. *Making Music: Improvisation for Organists*. 1. vyd. New York: Oxford University Press, 1998. 224 str.

³² CHRISTENSEN, J. B. *Základy generálbasové hry v 18. století*. 1. české vyd. Brno: Nakladatelství JAMU, 2014. 156 str.

³³ MOTU PROPRIO PIA X. *SDH* [online]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_hm/archiv/mo_pro.htm

³⁴ KONSTITUCE „DIVINI CULTUS“ PIA XI. O POSVÁTNE HUDBĚ. *SDH* [online]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_hm/archiv/mo_pro.htm

³⁵ SACROSANCTUM CONCILIUM. *SDH* [online]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_hm/archiv/ssc.htm

Musicam sacram.³⁶ Jeden z posledních církevních dokumentů zabývajících se liturgickou hudbou byl schválen Konferencí katolických biskupů USA v roce 2007. V ustanovení „*Sing to the Lord: Music in Divine Worship*“³⁷ lze vypožorovat jasný trend zvyšujícího se zájmu o kvalitní varhanní hudbu při liturgii Římskokatolické církve.

Dokumenty týkající se hudby nalezneme samozřejmě i u dalších církví působících v ČR a používajících při liturgii varhany. V Českobratrské církvi evangelické to jsou církevní řády³⁸ schvalované synodem ČCE a *Agenda ČCE*,³⁹ která má funkci hlavní liturgické směrnice. Církev československá husitská zmiňuje liturgickou hudbu ve svém *Bohoslužebném řádu*.⁴⁰

Užitečnou publikací, věnovanou varhaníkům působícím v katolickém liturgickém prostředí, je kniha *Příručka pro varhaníky*.⁴¹ Jejími autory jsou muzikolog, hudebník a duchovní Karel Cikrle a hudební historik Jiří Sehnal, organolog brněnské diecéze. Kniha sestává ze tří částí zabývajících se liturgikou, liturgickou hudbou a dějinami katolické chrámové hudby. Dějiny chrámové hudby má zpracované ve stručné, ale přehledné podobě také František Kunetka ve své publikaci *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*.⁴² Přestože se problematice hudby věnuje pouze okrajově, velmi inspirativní knihou k pochopení liturgie během církevního roku je publikace Adolfa Adama *Liturgický rok – historický vývoj a současná praxe*.⁴³

Metodologie práce

Práce byla koncipována s vědomím, že improvizace i přes svůj klíčový význam v rámci varhanní liturgické hudby zůstává zejména u hudebních pedagogů na okraji zájmu. Z těchto důvodů se celá první kapitola zaměřuje nejprve na teoretickou rovinu tematu. Kromě definice samotného pojmu improvizace a její klasifikace jsou zde vysvětleny psychologické aspekty problematiky a také je varhanní improvizace zasazena do historického kontextu. V teoretické části práce nechybí ani pojednání o varhanní improvizaci ve světle církevních předpisů, kde je popsán význam a role varhanní hudby při liturgii tří největších křesťanských církví působících v ČR. Kromě teoretické

³⁶ MUSICAM SACRAM (O HUDBĚ V POSVÁTNĚ LITURGII). *SDH* [online]. Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_hm/archiv/mus-sac.htm

³⁷ KONFERENCE KATOLICKÝCH BISKUPŮ SPOJENÝCH STÁTŮ AMERICKÝCH. *Zpívejte Pánu: hudba v bohoslužbě*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Krystal OP, 2017. 186 str.

³⁸ ŘÁD SBOROVÉHO ŽIVOTA, ČCE. [online]. Dostupné z: <https://www.evangelnet.cz/cce/czr/rsz.html>

³⁹ AGENDA ČCE, ČCE. [online]. Dostupné z: https://www.evangelnet.cz/files/1825-agenda_cce-ii_a5.pdf

⁴⁰ BOHOSLUŽEBNÝ ŘÁD CÍRKVE ČESKOSLOVENSKÉ HUSITSKÉ, CČSH. [online]. Dostupné z: <http://www.ccsh.cz/dokumenty/1048-bohosluzebny-rad-ccsh.pdf>

⁴¹ CIKRLE, K., SEHNAL, J. *Příručka pro varhaníky (Liturgika – Liturgická hudba – Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby)*. 2. vyd. Rosice: nakladatelství Gloria, 1999. 195 str.

⁴² KUNETKA, F. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*. 1. vyd. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1999. 34 str.

⁴³ ADAM, A. *Liturgický rok – historický vývoj a současná praxe*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1998. 328 str.

roviny má tato podkapitola praktický přesah, neboť se zaměřuje i na církevní předpisy obsahující konkrétní požadavky na samotné varhaníky.

Koncepce druhé kapitoly je postavena na zpracování výzkumu provedeného mezi varhaníky působícími v liturgickém prostředí v ČR. Jelikož je cílem této kapitoly získání co nejkomplexnějšího přehledu o situaci, zabývá se výzkum nejen analýzou základních obecných informací o varhanících (věk, vzdělání, místo působení, průměrná délka praxe atd.), ale také jejich konkrétními hudebně teoretickými znalostmi a praktickými hráčskými a improvizacími dovednostmi. Nechybí ani zjištění požadavků samotných varhaníků a jejich vlastních zkušeností s učebnicemi improvizace a s výukou na hudebních kurzech, neboť právě pro vytvoření podkladů vhodných k sestavení metodiky improvizace jsou tato data klíčová.

Pro koncepci třetí kapitoly byl rozhodující záměr prezentovat vlastní autorskou metodiku vytvořenou na základě mnohaleté pedagogické praxe v oboru a upravenou dle výsledků výzkumu z druhé kapitoly této práce. Uvedená metodika je podrobena kvalitativní evaluaci tak, aby mohla být vytvořena doporučení k jejím případným zlepšením. Výsledky pak tvoří důležité podklady pro závěrečné úpravy metodiky před jejím plánovaným vydáním ve formě učebnice improvizace pro chrámové varhaníky. Z těchto důvodů je zde metodika představena právě ve formátu jednotlivých částí – tematických celků budoucí učebnice, které jsou v rámci výzkumu hodnoceny jak lektorem, tak i vybranými frekventanty varhanních kurzů. Závěrečné hodnocení pak obsahuje konkrétní připomínky a návrhy k úpravám nastíněných metodických postupů.

Je mým velikým přáním, aby tato práce byla užitečná pro všechny, kteří se zabývají fenoménem hudební improvizace, ať už v rovině praktické hráčské či pedagogické, tak i v rovině teoretické, a aby jim byla inspiračním zdrojem pro rozvoj vlastní hudební tvořivosti.

1 TEORETICKÁ ČÁST

1.1 Improvizace – vymezení pojmu a klasifikace

Pokusy o zcela přesnou definici improvizace se jeví jako problematické. V podstatě jediné zcela jednoznačné kritérium, na kterém se při vymezení pojmu improvizace bez výjimky všichni shodují, spočívá v jednotě tvůrce a interpreta.⁴⁴ O definici pomocí jiných kritérií se doposud vedou v odborné literatuře spory. Samotný termín improvizace, pocházející z latinského „ex improviso“ (=bez přípravy), je totiž do jisté míry termínem zavádějícím. V hudební praxi se ve většině případů hráč na své improvizací výkony více či méně připravuje, přičemž míra přípravy je logicky dána účelem, rozsahem či formou improvizace. Stejně jako v improvizací praxi lze díky tomu vysledovat prvky kompoziční práce, vyskytují se při interpretaci zapsaných kompozic prvky improvizací. Ať už se jedná o nepatrnou míru improvizace formou spontánního používání melodických ozdob, přes větší improvizované kadence před závěrem skladby, až po kompoziční styl aleatoriky, který je na improvizaci postaven. Stanovení jasné hranice mezi kompozicí a improvizací je tedy na základě výše uvedených skutečností velmi obtížné, ne-li zcela nemožné.

Podobně obtížné se definuje improvizace z hlediska míry spontaneity. I spontaneita v improvizací praxi je totiž ovlivňována mnoha dalšími faktory, ať už se jedná o psychické stavy improvizátora a jeho hudební zkušenosti,⁴⁵ či o vlivy související s technickými dovednostmi a stereotypy hráče.

Jednu z nejlepších definic improvizace, která zohledňuje veškerou výše uvedenou problematiku, uvádí Václav Drábek: „*Hudební improvizace, z latinského providere (předvídat), ex improviso (bez přípravy) spojuje vynalézání hudby s její bezprostřední realizací (proces a produkt splývají, probíhají takřka současně). Od kompozice se liší spontaneitou a chybějící oporou v notovém zápisu, od reprodukce mírou subjektivního tvůrčího podílu. Přes spontánní průběh je improvizace rozumově řízena, což je jen ve zdánlivém protikladu s pocity některých hráčů, že nápady přicházejí „zevnitř“, samy od sebe či z prstů. Vedle osobité invence je improvizace i dílem konvence, ustálených obrátů (hudebních idiomů), resp. klišé, spojených s určitým stylem, žánrem nebo fakturou. Improvizace je pro některé skladatele důležitým předstupněm pro komponování. Jako samostatný výkon je obzvláště ceněna pro personální unii tvůrce a interpreta. Jak už bylo řečeno,*

⁴⁴ SEDLÁK, F. *Základy hudební psychologie*. 1.vyd. Praha: SPN, 1990. str. 263.

⁴⁵ Srov. NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1.vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2011. str. 22–23.

*v procesu improvizace se někdy přeceňuje funkce nevědomí, coby zdroje nápadů, jejichž rozvoj se ovšem opírá o znalost pravidel a cvik. Integraci obou těchto složek zajišťuje vědomí. Improvizace tak představuje dialektickou jednotu invence a konvence, vynalézání a opakování, originality a imitace.*⁴⁶

Hudební improvizaci lze také klasifikovat, a to z mnoha hledisek. Důkladně se touto problematikou zabývá V. Sýkora,⁴⁷ který se pokouší rozdělit improvizaci dle následujících aspektů:

- 1) zvolené prostředky – rozdělení na improvizaci vokální a na improvizaci instrumentální, kterou lze dále klasifikovat dle použití konkrétního hudebního nástroje. Není bez zajímavosti, že Sýkora v tomto ohledu vyzdvihuje nad jiné nástroje varhany, neboť ze své podstaty umožňují rozvinout improvizaci umění po všech stránkách (rytmus, melodie, harmonie, kontrapunkt).
- 2) obsazení (počet hráčů) – tímto aspektem se ve své práci zabývá i P. Hala,⁴⁸ který dává do souvislosti počet hráčů se stupněm vázanosti improvizace (čím více je účastníků improvizace, tím více musí být hra vázanější a tím menší je prostor pro individuální vklad).
- 3) stupeň improvizace – od zcela volné fantazie po improvizaci více či méně přísně vázanou tématem, formou, či harmonickým schématem (generálbas, akordické značky, předem stanovené harmonické postupy např. v jazzu).
- 4) rozsah improvizace – od improvizace úplné (celá skladba) po částečnou (improvizace menší části skladby, např. improvizovaná kadence v instrumentálních koncertech, či improvizace v kompozičním stylu aleatoriky).
- 5) účel improvizace – od chrámové improvizace se všemi jejími aspekty (předehry/mezihry/dohry, modulace, hudební podkres k liturgickým úkonům) po improvizace světské (koncertní, k doprovodu pohybu – tanec, balet, tělesná cvičení, k doprovodu zpěvu – lidové písně, či k doprovodu mluveného slova).

⁴⁶ DRÁBEK, V. *Stručný průvodce hudební psychologií*. 1.vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2004. str. 50–51.

⁴⁷ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1.vyd. Praha: Panton, 1966. str. 12–14.

⁴⁸ HALA, P. *Vliv modální improvizace na vnímání hudby 20. století*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita v Brně – Pedagogická fakulta, 1998. str. 56.

Na jiný neméně zajímavý způsob třídění improvizace upozorňuje M. Nedělka, když cituje M. Popoviče a jeho rozdělení improvizace na „interpretační, rytmickou, melodickou, harmonickou, polyfonní a formální“.⁴⁹ Z hlediska improvizací praxe se ale v tomto případě jedná o určitý komplex aspektů, které jsou víceméně obsaženy v každé improvizaci.

1.2 Psychologické aspekty improvizace

Z hlediska hudební psychologie se improvizace společně s kompozicí řadí mezi hudebně tvořivé činnosti. Jelikož se improvizace také vyznačuje jednotou tvůrce a interpreta v momentě tvořivého výkonu,⁵⁰ je navíc potřeba na hudební improvizaci nahlížet nejen aspektem psychologie hudební tvořivosti, ale i z hlediska problematiky psychologie interpretační činnosti. O tomto faktu se většina odborné literatury bohužel vůbec nezmiňuje, přestože interpretační složka je nedílnou součástí hudební improvizace. Při výuce improvizace (a rozvoji hudební kreativity) je třeba mít tuto skutečnost neustále na zřeteli a nepodceňovat význam interpretačních faktorů hry. Mezi ně patří například motorické dovednosti hráče, mechanická paměť, která se při improvizaci může projevit tzv. diktátem ruky, či problematika trémy. Na druhou stranu spojení hudebně tvořivé činnosti s interpretační může skýtat obrovskou výhodu v tom, že pro improvizátora jakožto tvůrce hudebního obsahu by nemělo být obtížné interpretačně vystihnout charakter prováděné hudby.

Jednou z prvních věcí z oblasti psychologie, se kterou se ve většině případů pedagog improvizace i jeho žák setká, bývá obrovský psychický blok k improvizaci a hudebně tvořivé činnosti obecně. Je to způsobeno doposud tradovaným přesvědčením, že improvizaci se nelze naučit, neboť k ní hudebník potřebuje speciální talent. Tento názor, který má jednoduše dohledatelné historické příčiny,⁵¹ byl sice již mnohokrát teoreticky vyvrácen,⁵² ale při výuce improvizace je nezbytné ho vyvrátit i prakticky. Toho lze dosáhnout především vhodně zvolenou metodikou postavenou prvotně na rozvoji fantazijní hry s postupným přidáváním pravidel a zvyšováním technické náročnosti.

Dalším hudebně psychologickým poznatkem důležitým pro výuku varhanní improvizace je skutečnost, že samotná tvořivost (kreativita) je kombinací dvou složek – rozumu a fantazie, přičemž fantazii lze definovat jako schopnost rozbít představy reálné skutečnosti. Během improvizace tedy

⁴⁹ NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2011. str. 23.

⁵⁰ Srov. SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Nakladatelství Karolinum, 2013. str. 314.

⁵¹ Z důvodu pohledu 19. století na improvizaci jako na nízké umění se stalo umění improvizace okrajovou záležitostí, které se věnovalo pouze několik málo hudebníků. Později se kvůli tomu stala improvizace vzácnou, díky čemuž vznikl mýtus o její výjimečnosti a potřebě speciálního talentu pro toto umění. Podrobněji viz podkapitulu 1.3 *Varhanní improvizace v dějinách*.

⁵² Srov. NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2011. str. 30–33.

dochází ke střetu vědomého a nevědomého, záměrného a spontánního, racionálního a emocionálního.⁵³ Při improvizaci by se mělo dbát na vyváženost obou prvků, neboť pokud převáží složka rozumová, stává se improvizace velmi nezáživnou. V opačném případě (při převaze fantazie) může dojít k tomu, že improvizovaná hudba působí nesmyslně. Na obou složkách kreativity je možné při výuce improvizace bez problémů pracovat a zdokonalovat je. Racionální aspekt lze cvičit pomocí důkladné přípravy plánu improvizace a jeho důsledného plnění (počítání dob a taktů, maximální snaha o dodržení připraveného improvizčního plánu – formy). Aspekt fantazijní můžeme oproti tomu rozvíjet například pomocí improvizace kontrastů, střídáním různých stylů, případně vytvářením stylů nových, autorských. Jako vzor může samozřejmě posloužit i hudební literatura, či poslech hudby, ideálně napříč žánry.

Samotnou kreativitu z hlediska komplexního psychologického přístupu ovlivňují tři základní faktory – biologický, sociální a čistě psychologický.⁵⁴

Z hlediska biologického je pro kreativitu zásadní komunikace mezi neurony, která se nejvíce rozvíjí v prvních osmnácti měsících života. Pozitivní vliv na rozvoj neuronové komunikace (a tím i na rozvoj kreativity) má v tomto raném období života kromě správné výživy například přítomnost rodičů u dítěte (sociální interakce) a co je velmi zajímavé – poslech hudby. Po mnoho let již probíhají výzkumy zabývající se jednak vlivem speciálních proteinů a hormonů na kreativitu, ale také souvislostí mezi dominancí pravé mozkové hemisféry a kreativitou. Bohužel v této oblasti zůstává stále mnoho nezodpovězených otázek, například proč je mezi kreativními lidmi více leváků a na to navazující otázka proč je více leváků mezi dvojčaty a ženami. Vědecké výzkumy se ale shodují v tom, že ke kreativitě jsou potřeba obě mozkové hemisféry, jak „racionální“ levá, tak i „fantazijní“ pravá.⁵⁵ Tato skutečnost jen potvrzuje výše uvedenou tezi o dvou nezbytných složkách improvizace (hudební kreativity) – složce fantazijní a složce formální (racionální).

Z hlediska psychologicko-sociálního má důležitý vliv na kreativitu jednotlivce rodina, vzdělávací systém a společnost jako taková (kultura). Kreativní lidé většinou pocházejí z rodin, kde není výchova ani autoritářská, ani volná, kde rodiče své děti neřídí, ale vedou. Kromě podpory a uznání ze stran rodičů je také prokázán pozitivní vliv humoru v rodině na kreativitu jejích členů.⁵⁶

Co se týče vzdělávacího systému, potvrzují vědecké výzkumy tušený předpoklad, že školy spíše kreativitu potlačují.⁵⁷ Je to způsobeno tím, že více či méně musí spojit do vzdělávacího rámce mnoho žáků najednou s velmi odlišnými vlastnostmi, schopnostmi a dovednostmi. Ideálním

⁵³ SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Nakladatelství Karolinum, 2013. str. 193.

⁵⁴ DACEY, J. S., LENNON, K. H. *Kreativita*. 1. vyd. (české) Praha: Grada Publishing, 2000. str. 16.

⁵⁵ DACEY, J. S., LENNON, K. H. *Kreativita*. 1. vyd. (české) Praha: Grada Publishing, 2000. str. 165–188.

⁵⁶ DACEY, J. S., LENNON, K. H. *Kreativita*. 1. vyd. (české) Praha: Grada Publishing, 2000. str. 47–64.

⁵⁷ DACEY, J. S., LENNON, K. H. *Kreativita*. 1. vyd. (české) Praha: Grada Publishing, 2000. str. 64–72.

způsobem vzdělávání podporujícím kreativitu by byla individuální výuka.⁵⁸ Z tohoto pohledu zastává velmi významnou roli umělecké školství v ČR, které je na individuálním přístupu postavené.

Důležitý vliv na kreativitu má samozřejmě i společnost (kultura), ve které se jedinec nachází. Obecně se dá konstatovat, že nejvíce kreativní bývají lidé ve společnosti, kde fungují spravedlivé zákony (=pocit jistoty), kde je volný přístup k informacím, otevřenost kulturním stimulům (výhoda multikulturních společností), a kde je kladen důraz na cestu „k něčemu“, nejen na pouhé bytí.⁵⁹

Vědecké výzkumy se také dlouhodobě zabývají úlohou společenské odměny a jejího vlivu na kreativitu.⁶⁰ Zásadní spor, zda je vnější motivace stimulem nebo naopak brzdou pro kreativní činnost, ale stále zůstává nevyřešen. Je otázkou, zda se to někdy podaří, neboť v této problematice zajisté hrají klíčovou roli i vlastnosti zkoumaného jednotlivce.

Z hlediska čistě psychologického patří mezi zásadní otázky kreativity její motivace. Motivaci ke kreativě lze vypořádat již v dětském věku a jejím nejpravděpodobnějším vysvětlením je sebevyjádření jednotlivce – tvorba vztahu k okolnímu světu a sobě samému.⁶¹ Kreativita je v podstatě postavená na principu hry, tj. na vnímání a přijímání vnějších vlivů a jejich přetváření po svém. S přibývajícím věkem také v kreativě, stejně jako ve hře, dochází k většímu zapojení pravidel. Tuto skutečnost je vhodné reflektovat právě v metodice výuky hudební improvizace, ve které není špatné postupovat systémem od volnosti ke stále většímu zapojování pravidel a hudebních zákonitostí. Kreativní lidé totiž svým způsobem vytvářejí nový řád, nový systém, a to buď z chaosu,⁶² či přetvářením systému zavedeného. K tomu je potřeba schopnost, která se často kreativním jedincům nepřičítá, ale která je pro tvůrčí činnost klíčová, a tou je schopnost sebeovládání.

Přední američtí psychologové J. P. Guilford a V. Lowenfeld zabývající se hudební kreativitou také popsali základní seznam rysů tvořivého myšlení, kterými se tvořiví jedinci liší od svého okolí.⁶³ Mezi tyto rysy patří:

⁵⁸ Na druhou stranu má skupinová výuka zase své přednosti například v socializaci žáků, což je věc, kterou individuální výuka zajistit nemůže. Je třeba si samozřejmě uvědomit, že výchova ke kreativě není základním smyslem vzdělávání ani lidské činnosti.

⁵⁹ DACEY, J. S., LENNON, K. H. *Kreativita*. 1. vyd. (české) Praha: Grada Publishing, 2000. str. 80–84.

⁶⁰ DACEY, J. S., LENNON, K. H. *Kreativita*. 1. vyd. (české) Praha: Grada Publishing, 2000. str. 72–78.

⁶¹ V hudební psychologii je tento jev popsán jako „primární hudební motivace“. Srov. SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Nakladatelství Karolinum, 2013. str. 88.

⁶² Velmi často kreativní jedinci z těchto důvodů chaos milují, neboť jim poskytuje materiál pro tvůrčí činnost.

⁶³ SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Nakladatelství Karolinum, 2013. str. 195–196.

- 1) senzitivita (citlivost) – zvýšená vnímavost, citlivost k dané problematice
- 2) fluence (plynulost) – pohotovost myšlení, rychlá produkce množství nápadů
- 3) flexibilita (pružnost) – uplatnění různých řešení na stejné problémy
- 4) originalita (původnost) – vytváření originálních nápadů
- 5) elaborace (zpracování) – dotažení řešení do konce, do detailů
- 6) integrace (zařazení) – odstranění útržkovitosti, vytvoření celku

Výše uvedené rysy tvořivého myšlení v žádném případě nefungují samostatně, ale ve vzájemné součinnosti, i když v určitých etapách tvořivého procesu může mít vždy některý z rysů dominantní úlohu.⁶⁴ Samotný tvořivý proces lze rozdělit do několika fází. Ohledně tohoto dělení se psychologové zcela neshodují v jejich počtu. Nejčastější se uvádí pět fází tvořivého procesu:⁶⁵

- 1) preparace – příprava, vytyčení úkolu
- 2) inkubace – očekávání nápadu, dle psychoanalytiků aktivace podvědomí
- 3) iluminace – heuristický „aha“ moment
- 4) realizace (elaborace) – vlastní zpracování námětu
- 5) verifikace – ověření a případné přepracování námětu⁶⁶

Kromě všech výše uvedených aspektů – analýzy tvořivého procesu, analýzy osobnosti tvůrce a analýzy tvořivé situace – lze z hlediska psychologie zkoumat i samotný výsledek tvořivé činnosti.⁶⁷ Podrobnější rozbor této problematiky by však přesahoval rozsah a náplň této práce. Pro téma metodiky varhanní improvizace jsou nejdůležitější výše zmíněné psychologické poznatky – totiž, že hudebně tvořivé myšlení lze zajištěním vhodného prostředí a správnou metodikou rozvíjet a že improvizaci si je možné i přes některé zažité názory osvojit.

1.3 Varhanní improvizace v dějinách

Improvizace se s varhanami pojí již od samého počátku historie tohoto nástroje. Dějiny varhanní improvizace tak jsou do jisté míry i dějinami samotných varhan. K jejich sestrojení došlo dle zmínek několika antických vědců (Athénaios Naukratités, Filón z Alexandrie, Hérón

⁶⁴ SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Nakladatelství Karolinum, 2013. str. 196.

⁶⁵ Srov. SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Nakladatelství Karolinum, 2013. str. 325–326.

⁶⁶ V improvizaci k této fázi může logicky dojít pouze v případě předem připravované, či opakované improvizace.

⁶⁷ HOLAS, M. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013. str. 88.

Alexandrijský) okolo roku 246 př. Kr. slavným řeckým mechanikem a vynálezcem Ktesibiem⁶⁸ a v těchto pramenech je i zmínka o prvním hráči na varhany, kterým byla Ktesibiova žena Thais.⁶⁹ Nástroj⁷⁰ se i přes svoji konstrukční komplikovanost stal velmi oblíbeným a rychle se rozšířil do mnoha oblastí antické kultury. Velmi těžko dnes zjistíme, jak přesně varhanní hudba tehdy vypadala, ale je téměř jisté, že stejně jako u jiné hudby v antice byla hra na varhany převážně improvizována. Mimo jiné i díky tomu byli hudebníci té doby ve společnosti velmi vážení, neboť jejich inspirace k hudební improvizaci se přisuzovala božím vnuknutí. Nelze nezmínit text z 1. století př. Kr. nalezený v Delfách, v němž je opěvován vítěz slavných Pýthických her Antipatros z Eleutherna. Ten se proslavil právě improvizací na varhany, za kterou získal mnoho poct a privilegií.⁷¹

O varhanách je mnoho zmínek i z antického Říma, ať už z nálezů mincí s jejich vyobrazením, či ze spisů mnohých starořímských autorů (Vergilius, Seneca, Tertullianus). Varhany se ve starověkém Římě používaly při světských slavnostech, v divadlech a při hrách v cirku. Dle zmínek spisovatele a politika Petronia (asi 27–66 po Kr.) se nástroj uplatňoval nejen pro potěšení obecnosti, ale také jako rytmické pozadí pro souboje gladiátorů a při závodech bojových vozů. Stejně jako ve starověkém Řecku tak musel být varhaník v první řadě velmi zdatným improvizátorem.⁷²

Největší slávy si ale varhany doboily v Byzantské říši. Zde zdomácněly přímo na panovnickém dvoře, kde se používaly při císařských ceremoniích. Jejich význam byl natolik veliký, že se o nich na mnoha místech zmiňuje i byzantský císař Konstantin VII. Porfyrogennetos ve svém spise O ceremoniích.⁷³ Z byzantského období také pochází dodnes celosvětově používaný (v různých jazycích samozřejmě mírně modifikovaný) název nástroje Organon – Organ⁷⁴ a také tradiční označení varhan jako „královského“ nástroje.⁷⁵

Přestože dnes máme varhany bytostně spojeny s křesťanstvím, raná křesťanská společnost se k varhanám stavěla negativně. Nástroj byl považován za pohanský a mnozí církevní představitelé, mezi jinými sv. Jeroným, Klement Alexandrijský, či Prudentius, jej dokonce označovali za křesťanství nebezpečný.⁷⁶ S postupným rozšířením křesťanství v Západořímské říši a zároveň se změnou kultury po jejím zániku (476 po Kr.) varhany prakticky zmizely z evropského prostoru, a to

⁶⁸ Ktesibios (žil mezi léty 285–222 př. Kr. v egyptské Alexandrii) je znám pouze ze spisů jiných autorů. Žádné jeho písemné dílo se bohužel nedochovalo.

⁶⁹ KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. str. 13.

⁷⁰ Varhany nesly v té době název Hydraulos dle použití nádrže s vodou k zajištění stabilního tlaku vzduchu, který je pro princip fungování varhan nezbytný.

⁷¹ KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. str. 16.

⁷² KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. str. 16.

⁷³ lat. De ceremoniis aulae Byzantinae

⁷⁴ Český název nástroje „varhany“ se vyvinul ze staročeského označení orhany, posléze zkomoleného na vorhany.

⁷⁵ KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. str. 17–18.

⁷⁶ KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. str. 19.

jak fyzicky, tak i z povědomí lidí. Z hlediska historie improvizace v liturgii ale není bez zajímavosti, že hymny a duchovní písně (*odai pneumatikai*),⁷⁷ zpívané v prvních křesťanských společenstvích, byly v podstatě improvizacemi, na něž se pohlíželo jako na inspiraci Duchem svatým⁷⁸ (srov. s pohledem na improvizaci ve starověkém Řecku).

Přelomovým momentem v historii varhanní improvizace a varhan v Evropě vůbec byl rok 757. Toho roku si byzantský císař Konstantin V. Isauros potřeboval naklonit franckého krále Pipina Krátkého⁷⁹ a poslal mu poselstvo s dary. Mezi nimi vynikaly právě varhany jako symbol panovnické slávy.⁸⁰ Varhany se tak dostaly na čestné místo i na dvoře franckých králů. O tom, jak varhanní hudba při královských ceremoniích vypadala, se bohužel žádné přesné popisy nezachovaly. S největší pravděpodobností se jednalo hlavně o improvizace, které svým charakterem podkreslovaly a tím i pomáhaly tvořit atmosféru obřadu. Roku 812 jsou zmiňovány varhany na dvoře Karla Velikého v Cáchách.⁸¹ Vzhledem k umístění panovnického trůnu a pořádání královských ceremonií v místní katedrále je skoro jisté, že se nástroj nacházel právě v této prostora. Konání královských ceremonií v kostelích za zvuku varhan mohl později být i jeden z důvodů přijetí varhan do kostelů i pro účely církevní liturgie.

Jelikož si frančtí panovníci varhany velmi oblíbili, vyšla z jejich strany snaha o stavbu nových nástrojů přímo na území Francké říše. Bylo tedy potřeba sehnat schopné a vzdělané konstruktéry, kteří by byli schopni komplikovaný nástroj vyrobit. Protože za centra vědy a vzdělanosti platily v 9. století kláštery, stali se prvními evropskými staviteli varhan mniši.⁸² I oni mají svůj podíl zásluhy na tom, že se varhany dostaly do církevního prostředí, nejprve pravděpodobně jako pomocný nástroj k nacvičování duchovních zpěvů, posléze už jako nástroj aktivně doprovázející liturgii.

Ve 13. století jsou varhany v kostelích rozšířeny po celém západním křesťanském světě.⁸³ Jejich výjimečné postavení, původně jen tolerované, potvrdil v roce 1287 Milánský koncil dekretem, ve kterém určuje, že varhany jsou jediným hudebním nástrojem, jenž smí hrát v kostele

⁷⁷ Z těchto zpěvů se později vyvinul tzv. gregoriánský chorál, jež pak v období vrcholného středověku tvořil nezbytnou předlohu pro varhanní improvizace v liturgické hudbě.

⁷⁸ KUNETKA, F. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*. 1. vyd. Olomouc. Matice cyrilometodějská, 1999. str. 10.

⁷⁹ Jednalo se o spor s papežem Štěpánem II. ohledně obrazoborectví.

⁸⁰ O velkém významu této události svědčí zprávy z mnoha pramenů, za všechny např. Fuldské anály, Francouzské anály, Kronika St. Gallen a další.

KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. str. 19.

⁸¹ KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. str. 19.

⁸² Dobové prameny např. zmiňují stavitele varhan benátského mnicha Giorgia, který se díky obchodním stykům Benátek s Konstantinopolí mohl varhanářské řemeslo naučit přímo v Byzanci.

KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. str. 19.

⁸³ Např. u sv. Víta na Pražském hradě jsou s jistotou doloženy varhany roku 1255 a navíc je pravděpodobné, že se jednalo již o druhý nástroj po požáru kostela.

KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. str. 20.

při liturgii.⁸⁴ Ve stejné době varhany prakticky mizí ze světské hudby.⁸⁵

Zhruba od 14. století si již lze na rozdíl od předchozích epoch udělat o varhanní improvizaci v liturgii konkrétnější představy. Roku 1545 svolal papež Pavel III. do italského Tridentu koncil, zabývající se mimo jiné sjednocením liturgie a liturgické hudby v církvi. Z ustanovení Tridentského koncilu vyšla roku 1600 směrnice *Caeremonie episcoporum*, která uvádí velmi přesné instrukce pro užívání varhan v liturgii.⁸⁶ Jelikož většina ustanovení církevních koncilů ve své podstatě buď potvrzovala dřívější praxi, nebo naopak některé do té doby používané praktiky zakazovala, dává nám tento spis celkem přesný popis liturgické varhanní hudby nejen v 16. století, ale i v mnoha desetiletích nazpět před jeho uveřejněním.

Dokument *Caeremonie episcoporum* doporučoval hru na varhany o všech nedělích a svátcích. Při samotné liturgii se mělo hrát slavnostně během každého příchodu a odchodu biskupa k bohoslužbě.⁸⁷ Slavnostní hra byla vyžadována i na úvod matutina a nešpor.⁸⁸

Při liturgii slavné mše varhany hrály takto:

- 1) na začátku (Introitus)
- 2) střídavě při Kyrie a Gloria
- 3) po epištole (Graduale)
- 4) během obětování (Offertorium)
- 5) střídavě při Sanctus
- 6) během pozdvihování (Elevatio)
- 7) po pozdvihování až do Pater noster, nezpívalo-li se vhodné moteto
- 8) střídavě při Agnus
- 9) během přijímání (Communio)
- 10) na závěr⁸⁹

Z hlediska varhanní improvizace jsou asi nejzajímavější zmínky o střídavé hře u částí mešního ordinária (Kyrie, Gloria, Sanctus + Benedictus, Agnus Dei). Jednalo se o tzv. praxi

⁸⁴ Jelikož jsou ale na malbách té doby varhaníci často zobrazováni, jak hrají spolu s jinými hudebníky, je otázkou, zda se rozhodnutí Milánského koncilu v praxi dodržovalo a zda tedy při liturgii neúčinkovaly kromě varhan i jiné nástroje.

⁸⁵ Výjimkou jsou varhanní portativy – miniaturní přenosné varhany, které se udržely ve světské hudbě přibližně do 16. století.

KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. str. 20.

⁸⁶ SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. In: Příručka pro varhaníky. 2. vyd. Rosice: Gloria, 1999. str. 187.

⁸⁷ *Caeremonie episcoporum* je prvoplánově směrnice k liturgii s přítomností biskupa, ale sloužila samozřejmě i jako vzor pro liturgii běžnou.

⁸⁸ Matutinum a nešpory – večerní a noční modlitby, součást tzv. Denní modlitby církve (lat. Liturgia horarum)

⁸⁹ SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. In: Příručka pro varhaníky. 2. vyd. Rosice: Gloria, 1999. str. 188.

alternatim. Spočívala ve způsobu provedení gregoriánského chorálu tak, že se vždy první verš (úsek textu, fráze) zpíval a místo druhého improvizovaly varhany. Třetí byl opět zpíván, čtvrtý improvizován atd.⁹⁰ Praxe alternatim se prováděla u všech částí mešního ordinária mimo Credo, které se muselo vždy celé zpívat. Kromě mše se metoda střídání zpěvu s varhanní improvizací běžně používala i při nešporách v hymnech a v Magnificat.⁹¹ Improvizace samotná byla dle tehdejší hudební praxe zpočátku jen zdobeným cantem firmem (gregoriánským chorálem) – tzv. koloristické umění. Později měla formu odpovídající kompozicím rané vokální polyfonie období Ars antiqua (organum, konduktus⁹²). Zhruba od poloviny 14. století pod vlivem Ars novy měly varhanní improvizace již složitější dvou a vícehlasou polyfonní sazbu.⁹³

Na varhanní vstupy při liturgii, které nebyly provozovány praxí alternatim, se improvizovalo ve stylu volné fantazie (tj. bez nutnosti použití cantu firmu), z čehož se posléze vyvinuly kompoziční formy známé jako preludium, toccata, či ricercar. Z dnešního pohledu jsou velmi zajímavé pokyny k hudbě při a po pozdvihování. Dnes je totiž jakákoliv hudba v této části liturgie zakázána. Dle instrukcí z Caeremonie episcoporum má varhanní hra trvat až do Pater noster, přičemž by měla znít vážně a jemně.⁹⁴

Z hudební epochy Ars nova již máme také zmínky o slavných varhanících. Nelze nejmenovat Francesca Landiniho (1325–1397), varhaníka kostela San Lorenzo ve Florencii, který proslul svými vynikajícími improvizacemi. Stejně významným varhaníkem a improvizátorem byl Konrad Paumann (1410–1473), působící v německém Norimberku. Není bez zajímavosti, že oba jmenovaní byli od narození slepí. Konrad Paumann vešel do dějin hudby kromě své hry také teoretickým spisem *Fundamentum organisandi*,⁹⁵ ve kterém na metodicky uspořádaných skladbách poskytuje návody k vlastní varhanní hře a tvorbě (zdobení, variace, kontrapunkt). Dá se říci, že se jedná o první doloženou učebnici varhanní improvizace. Ovládání improvizace na vysoké úrovni se stále více stávalo nezbytnou podmínkou k získání varhanického postu, což potvrzují například z Benátek dochované předpisy o přísných varhanních zkouškách z konce 16. století.⁹⁶

⁹⁰ Praxe alternatim je doložena ve 14. století i na našem území, konkrétně v klášteře cisterciáček na Starém Brně. SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. In: Příručka pro varhaníky. 2. vyd. Rosice: Gloria, 1999. str. 188.

⁹¹ SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. In: Příručka pro varhaníky. 2. vyd. Rosice: Gloria, 1999. str. 188.

⁹² Organum, konduktus – dvouhlasé, výjimečně i tříhlasé vokální skladby postavené na principu daného cantu firmu a k němu dokonponovaného protihlasu.

⁹³ Tyto varhanní vstupy používané v praxi alternatim se později nazývaly versety. SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. In: Příručka pro varhaníky. 2. vyd. Rosice: Gloria, 1999. str. 188.

⁹⁴ Z těchto improvizací, jež se vyznačovaly až neobvykle odvážnou chromatickou harmonií, což hudbě dodávalo mysteriózní až „nadpozemský“ charakter, vznikly později tzv. Toccaty per l' Elevazione, jimiž například proslul slavný italský varhaník a skladatel Girolamo Frescobaldi (1583–1643). SEHNAL, Jiří. *Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby*. In: Příručka pro varhaníky. 2. vyd. Rosice: Gloria, 1999. str. 189.

⁹⁵ Sepsáno mezi léty 1452–1455.

⁹⁶ KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. str. 26–29.

S nástupem baroka dochází k velkému převratu ve vnímání hudby. Doposud používaná polyfonní „horizontální“ sazba je postupně zastiňována sazbou „vertikální“ – harmonickou. Na varhaníky – improvizátory tak byl vznesen nový požadavek – schopnost hry tzv. generálbasu. Generálbas (číslovaný bas, basso continuo) vznikl v 16. století v Itálii jako jeden z typů varhanní tabulatury.⁹⁷ Právě s nástupem harmonického vnímání hudby zažil neuvěřitelný rozkvět a popularitu a v podstatě je jednou z mála barokních tabulatur používaných dodnes.⁹⁸ Varhaník improvizátor měl pouze stanovenou basovou linku označenou čísly, která definovala, jakou harmonii lze na basu vystavět. Melodická linka mohla, ale také nemusela, být předem zkomponována. Bylo pouze na hráči samotném, zda zahraje akord v široké, či úzké harmonii, zda kompaktně, nebo rozloženě, jakým způsobem a kde bude zdobit, a jak je uvedeno výše, v mnohých případech byla na jeho improvizčních schopnostech i tvorba melodické linky. Generálbas se od 17. století stal doslova „denním chlebem“ všech varhaníků. Někteří z nich ve hře generálbasu dokonce dosahovali takové improvizční úrovně, že vzbuzovali u posluchačů dojem interpretace předem napsané skladby. Proslulý tím byl zejména Johann Sebastian Bach (1685–1750), o němž napsal jeho žák Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711–1778): „*Bach každý generálbas k sólu doprovází tak, že si lidé myslí, že jde o koncert a že melodie, které vytváří svou pravou rukou, byly již předem zkomponovány.*“⁹⁹ Podobné pověsti se těšil i Georg Friedrich Händel (1685–1759). Jeho improvizované varhanní mezihry vkládané do generálbasového doprovodu se dokonce jeho současníci snažili odposlouchat, podle paměti je zapisovali a s finančním úspěchem vydávali tiskem. Pro improvizční umění postavené na zpracování generálbasu tak, že výsledek působil jako předem zkomponovaná skladba, byl v Itálii dokonce používán samostatný termín „il partimento“.¹⁰⁰

S novými nároky na improvizční umění varhaníků také automaticky zpřísněly zkoušky a konkurzy nutné k získání varhanického místa v kostelích. Například varhaník a skladatel Matthias Weckmann (1621–1674)¹⁰¹ musel při jednom konkurzu nejprve provést *ricercar* na dané téma, pak *ricercar* na totéž téma, avšak hrané odzadu dopředu, dále improvizovat ve formě církevního motetu a konečně provést fugu na téma žalmu, jež by prošla všemi tóninami.¹⁰²

Přesnou představu o improvizční úrovni varhaníků v 18. století si můžeme udělat i na

⁹⁷ Tabulatura = speciální notové písmo, které se v některých případech používá jako náhrada standardní notace.

⁹⁸ Generálbas je dnes využíván zejména mezi hudebníky zabývajícími se interpretací staré hudby. Hru generálbasu ale musí absolvovat i studenti skladby, dirigování a varhan na konzervatořích, kde se vyučuje hlavně z metodických důvodů pro praktické pochopení harmonie.

⁹⁹ Velmi podobně se o Bachovi vyjadřuje i jeho první životopisec Johann Nikolaus Forkel (1749–1818), který ve svém spise *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802) líčí svědectví nejstaršího Bachova syna Wilhelma Friedemanna: „*Bachovy skladby jsou plny výrazu, zbožnosti, slavnosti a vznešenosti. Ale jeho varhanní hra, jež bezprostředně oživila přímo z jeho fantazie, byla ještě vroucnější, slavnostnější, nádhernější a vznešenější.*“

SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha: Panton, 1966. str. 26.

¹⁰⁰ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha: Panton, 1966. str. 26.

¹⁰¹ Matthias Weckmann (1616–1674) – žák Heinricha Schütze, dvorní varhaník v Drážďanech, posléze v Dánsku, od roku 1655 varhaník v kostele sv. Jakuba v Hamburku, kde založil slavnou kapelu Collegium Musicum.

¹⁰² SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha: Panton, 1966. str. 33.

základě zachovaných požadavků ke konkurzu na varhanické místo v Hamburku.

Zájemce musel bezpodmínečně ovládat tyto dovednosti:

- 1) improvizace chorálové přede hry v chromatické harmonii s bohatými modulacemi
- 2) improvizace variací na daný chorál (partita)
- 3) improvizace fugy na dané téma
- 4) improvizace dvojité fugy na dvě daná témata, z nichž jedno musí být diatonické a druhé chromatické
- 5) improvizace varhanní suity postavené na tématu fugy z bodu 4)¹⁰³

Kromě záznamů o varhanních konkurzech se z 18. století dochovalo mnoho svědectví i o jakýchsi varhanních improvizčních kláních. Jedno z nejznámějších je opět spojeno se jménem Johanna Sebastiana Bacha, který se v roce 1717 měl utkat v improvizaci se slavným francouzským cembalistou a varhaníkem Louisem Marchandem (1669–1732). Tento hudební souboj se měl uskutečnit přímo na drážďanském dvoře uměnímilovného saského kurfiřta a polského krále Fridricha Augusta I.,¹⁰⁴ který nabídl Marchandovi místo dvorního hudebníka a touto soutěží se chtěl utvrdit o jeho schopnostech. Před samotným kláním ale Marchand zaslechl Bachovu improvizaci v jakémsi drážďanském kostele a jist si svou porážkou, tajně v noci utekl. Druhý den pak Bach využil shromážděné společnosti k vlastnímu improvizacímu recitálu, za který od Fridricha Augusta obdržel 500 tolarů, jež měl kurfiřt připraveny jako odměnu pro vítěze.¹⁰⁵

Kromě Johanna Sebastiana Bacha byla fenomenální improvizací schopnost doložena i u jiných slavných hudebních skladatelů nejen v éře baroka, ale i v následujícím klasicismu. Wolfgang Amadeus Mozart svými improvizacemi na varhanách, cembalu a houslích oslňoval publikum už jako malé dítě při svých koncertních cestách, které organizoval jeho otec Leopold, sám velmi schopný varhanní improvizátor. Ve čtrnácti letech ohromil Mozart svou improvizací fug, jež předvedl na klášterních varhanách v italské Mantově.¹⁰⁶ Z pozdějšího období jeho života proslula zejména v českých zemích tzv. Strahovská improvizace. Když v říjnu roku 1787 přijel Mozart podruhé do Prahy, aby zde provedl premiéru své opery *Don Giovanni*, navštívil také strahovský klášter a v místní bazilice Nanebevzetí Panny Marie usedl k varhanám, na které improvizoval. Díky

¹⁰³ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha: Panton, 1966. str. 34.

¹⁰⁴ Fridrich August I. je známý také jako August II. Silný (1670–1733).

¹⁰⁵ Pro úplnost je potřeba dodat, že tento slavný příběh měl i své zákulisní pozadí. Domluva tohoto improvizacího klání byla s největší pravděpodobností intrikou koncertního mistra drážďanského dvora Jeana Baptisty Volumiera, jež si Marchanda u drážďanského dvora nepřál. Jelikož se Volumier znal s Johannem Sebastianem Bachem osobně a věděl, že je Bach lepším improvizátorem, požádal ho o účast na tomto klání, aby svého potenciálního konkurenta před královským dvorem zdiskreditoval.

SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha: Panton, 1966. str. 35.

¹⁰⁶ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha: Panton, 1966. str. 39.

hudebně vzdělanému strahovskému kanovníkovi Norbertu Lehmannovi se podařilo zaznamenat alespoň 54 taktů, takže si i dnes můžeme udělat představu o skladatelově improvizacním umu. Mozartova Strahovská improvizace má díky Lehmanově notovému záznamu i jakýsi svůj „druhý život“. Jelikož je, jak bylo výše uvedeno, její zápis neúplný, musí si potencionální interpret skladbu sám dokončit, a tak se nechtěně stala Mozartova improvizace inspirací a předlohou pro improvizace další.

Již během klasicismu ale vzrůstá tlak na přesné dodržování notového zápisu a improvizace se v hudbě postupně stává spíše nežádoucím prvkem. Tento trend se ještě více prohloubil v 19. století s nastupujícím romantismem. Sice jsou ještě v jeho raném období mnozí skladatelé proslulí i jako fenomenální improvizátoři (Carl Czerny, Fryderyk Chopin, Franz Liszt a další), ale zároveň se proti hudební improvizaci začínají ozývat kritické hlasy. Například Robert Schumann (1810–1856) píše v roce 1838 své nastávající manželce Claře Wieckové (1819–1896), která byla stejně jako on slavnou klavíristkou a schopnou hudební skladatelkou: „*Jedno bych Ti chtěl radit: aby ses příliš neoddávala volným fantaziím. Mnoho přitom odplyne bez užitku, co by se dalo lépe využít. Umiň si, že všechno raději zapíšeš. Tak se sbírají a koncentrují myšlenky stále více... Ovládnutí formy a schopnost přesného utváření získáš jedině tím, že vše zapíšeš. Piš tedy více, než improvizuješ.*“¹⁰⁷ Tento dnes možná radikálně znějící názor je však třeba chápat v kontextu doby, kdy v improvizaci začala převládat forma hudebních fantazií často postrádajících jakoukoliv formu a jejich kvalita byla mnohdy velmi nízká.¹⁰⁸

Jedno z mála prostředí, ve kterém se improvizace v 19. století stále vyžadovala, bylo prostředí liturgické hudby.¹⁰⁹ I zde ale začala kvalita oproti baroku a klasicismu¹¹⁰ klesat. V českých zemích k tomuto úpadku přispěl fakt, že bylo na konci 18. století v rámci tzv. josefínských reforem zrušeno mnoho klášterních škol, které do té doby zdarma poskytovaly talentovaným žákům hudební vzdělání a nemalou měrou se tak podílely na udržování kvalitní hudby při liturgii. Na pokles úrovně chrámové hudby¹¹¹ sice někteří hudebníci zareagovali zakládáním různých spolků,¹¹² které se měly

¹⁰⁷ SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha: Panton, 1966. str. 51.

¹⁰⁸ Jedním z důvodů tohoto stavu mohl být i nový „romantický“ pohled na interpreta/skladatele, jemuž se věnovala podstatně větší pozornost než dílu samotnému. U mnoha hudebníků tato situace vedla k samoúčelnému předvádění svých schopností, ať už technických, či fantazijních. To se projevilo i při improvizacích, založených často jen na virtuozičnosti, či na prvoplánových zvukových efektech bez hlubšího významu nebo bez logické formální struktury.

¹⁰⁹ Pravděpodobně za tím stál tradičně konzervativní postoj církve, která jen velmi těžko připouštěla nové trendy v liturgii a vždy ve své historii brojila proti jakýmkoliv světským a novátorským prvkům.

¹¹⁰ Varhanní improvizace v klasicismu se v liturgické hudbě od baroka příliš nelišila. Nároky na varhaníky zůstaly prakticky stejné. Stále museli bezvadně ovládat jak polyfonii, tak i harmonii (generálbas), akorát ji samozřejmě v souvislosti s dobovým trendem obzvlášťnovali klasicistní sazbou (figurace, odlišné harmonické postupy atd.).

¹¹¹ Netýkalo se to jen oblasti varhanní improvizace, i v liturgické hudbě jako takové se začalo objevovat mnoho nepatřičných hudebních prvků ze světské hudby – například duchovně přetextované operní árie.

¹¹² V Praze takto vznikl roku 1826 na podnět hudbymilovných měšťanů Spolek přátel chrámové hudby v Čechách (v německém originále Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen), který roku 1830 založil a po nějakou dobu i provozoval Ústav pro vzdělání varhaníků a ředitelů kůru, známý spíše pod neoficiálním názvem Varhanická škola.

postarat o její zvelebení, ovšem varhanní improvizace v liturgické hudbě již nikdy nedosáhla takové popularity a úrovně jako ve vrcholném baroku. I na slavné pražské Varhanické škole byl v rámci dobového trendu kladen důraz spíše na interpretaci a komponování než na umění improvizace. Ta se často omezovala jen na hru generálbasu, přede hry k chorálům, modulační mezivěty a krátká preludia.

Tzv. cecilská reforma,¹¹³ také reagující na úpadek liturgické hudby, se varhanní improvizací prakticky nezabývala. Naopak prosazováním vokální polyfonie a gregoriánského chorálu spíše potvrdila ryze doprovodnou roli varhan a improvizátor si tak při liturgii vystačil s harmonizací, tvorbou předeher, meziher a doher.

Přes tuto situaci se vždy našlo několik varhaníků, kteří prosluli svými excelentními improvizacemi. Mezi nimi vyniká zejména osobnost rakouského skladatele a varhaníka Antona Brucknera (1824–1896). O jeho strhujících improvizacích se mluvilo už v dobách, kdy jako mladý chudý učitelský pomocník varhaničil v klášteře St. Florian v Horních Rakousích. Svým improvizacním uměním oslňoval Bruckner posluchače nejen v Linci a Vídni, kde ve svém životě působil, ale v roce 1869 i v Paříži a v roce 1871 v Londýně, kam jel pohostinsky koncertovat. Veliké slávy dosáhl roku 1890 v Ischlu, kde improvizoval na varhany při svatebním obřadu císařské rodiny.¹¹⁴

Vysokou úroveň varhanní improvizace byli známí také francouzští varhaníci a skladatelé Camille Saint-Saëns (1835–1921), Félix Alexandre Guilmant (1837–1911), Marcel Dupré (1886–1971), či svými velmi specifickými hudebními mody proslulý Olivier Messiaen (1908–1992). Z německy mluvících zemí nelze nezmínit Maxe Regera (1873–1916) a ani české země se svými varhaníky-improvizátory nezůstaly pozadu. Z těch nejvýznamnějších je třeba jmenovat alespoň Josefa Kličku (1855–1937) a Bedřicha Antonína Wiedermanna (1883–1951).

I přes tento relativně rozsáhlý seznam se dá konstatovat, že od doby pozdního romantismu až do současnosti se stala varhanní improvizace doménou jen několika málo profesionálních hudebníků, často hudebních skladatelů, kteří zároveň působili jako chrámoví varhaníci. Typickým příkladem je i jeden z nejslavnějších českých hudebních skladatelů 2. pol. 20. století Petr Eben (1929–2007). Většina jeho varhanních skladeb dokonce nejprve vznikla jako improvizace. Asi nejznámější Ebenovou kompozicí je v tomto ohledu cyklus *Labyrint světa a ráj srdce*, který autor nejprve osobně provedl na mnoha koncertech jako varhanní improvizaci proloženou mluveným slovem a teprve po letech *Labyrint* kompozičně upravil, zapsal a vydal tiskem.

¹¹³ Cecilská reforma, či cecilianismus – reformní hnutí 2. pol. 19. století zabývající se obrodou katolické chrámové hudby skrz návrat ke gregoriánskému chorálu a vokální polyfonii. Hnutí se šířilo z Řezna, kde působil jeho iniciátor a čelní představitel Franz Xaver Witt (1834–1888).

¹¹⁴ Jednalo se o svatbu Marie Valerie Habsbursko – Lotrinské, čtvrté dcery Františka Josefa I., a Františka Salvátora Rakousko – Toskánského.
SÝKORA, V. J. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha: Panton, 1966. str. 53.

Kromě improvizátorů-skladatelů se samozřejmě vždy našlo několik jednotlivců z řad varhaníků-interpretů, kteří ovládali improvizaci na špičkové úrovni. Nejen díky těmto hudebníkům lze konstatovat, že přestože dnes znalost improvizace není nezbytnou podmínkou k varhanickému působení v kostele, dává liturgické prostředí jako jedno z mála improvizaci stále veliký prostor a inspiraci a možná právě díky němu je umění varhanní improvizace doposud živé.

1.4 Varhanní liturgická hudba a improvizace ve světle církevních předpisů

Pro účely vytvoření metodiky improvizace pro chrámové varhaníky je nezbytné zjištění skutečného významu a role varhanní hudby a improvizace při liturgii. Tento oddíl mapuje současnou situaci ve třech největších církvích působících v ČR, používajících při svých bohoslužbách jako liturgického hudebního nástroje varhany – tj. v Římskokatolické církvi, Českobratrské církvi evangelické a Církvi československé husitské.

1.4.1 Římskokatolická církev¹¹⁵

Současné předpisy Římskokatolické církve týkající se varhanní hudby při liturgii víceméně vycházejí z církevních dokumentů a ustanovení vydaných během 20. století.

Nejstarší z nich je dokument *Motu proprio Tra le sollecitudini*, vydaný papežem Piem X. 22. 11. 1903. Ten zcela v duchu cecilianismu vyzývá k návratu ke gregoriánskému chorálu a k vokální polyfonii palestrinovského typu. Co se varhan týče, jsou jim v 6. kapitole věnovány tyto články:

„§ 15. Ačkoli vlastní církevní hudba je hudba čistě vokální, přece je dovolena také hudba s průvodem varhan. V některém jednotlivém případě, v náležitých mezích a s příslušnými ohledy, bude možno také připustit jiné nástroje, ale nikdy bez zvláštního povolení ordinářova, podle předpisu biskupského ceremoniálu.

¹¹⁵ Římskokatolická církev je největší a zároveň i nejstarší organizovanou náboženskou skupinou působící v ČR. Podle sčítání lidu z roku 2011 se k ní hlásí okolo 10 % obyvatel, ale jen okolo 5 % navštěvuje pravidelně církevní obřady.

§ 16. Ježto zpěv má vždy převládat, proto varhany nebo jiné nástroje jej mají prostě podpírat, a nikdy ho nepotlačovat.

§ 17. Není dovoleno předesílati zpěvu dlouhé předehry nebo přerušovati jej kusy meziher.

§ 18. Hra na varhany při doprovodech zpěvu, v předehrách, mezihrách a podobně, má se řídit nejen vlastním rázem tohoto nástroje, nýbrž má obsahovat všechny vlastnosti, jež má pravá posvátná hudba a jež byly shora uvedeny.¹¹⁶

Velmi podobně se o liturgické a varhanní hudbě zmiňuje 4. kapitola konstituce „**Divini Cultus**“ Pia XI. o posvátné hudbě z 20. prosince 1928:

„§ 7. Poněvadž jsme se dověděli, že se někde dějí pokusy, aby byl znovu zaveden druh hudby, který se naprosto nehodí k slavení svatého officia, obzvláště pro nemírné používání hudebních nástrojů, prohlašujeme zde, že zpěv s nástrojovou hudbou není od Církve nikterak považován za dokonalejší způsob hudby a za lépe se hodící pro služby Boží. Je totiž záhodno, aby v chrámu Páně zazníval více hlas než hudební nástroje, totiž hlas duchovenstva, zpěváků a lidu. Necht' se však nikdo nedomnívá, že Církev je proti rozkvětu hudebního umění, poněvadž dává přednost lidskému hlasu před kterýmkoli hudebním nástrojem; neboť žádný nástroj, byť byl sebevzácnější a dokonalejší, nemůže předčít lidský hlas ve vyjadřování vnitřních citů, obzvláště tehdy, když duch sám ho používá, aby přednesl všemohoucímu Bohu modlitby a chvály.

§ 8. Církev má svůj vlastní hudební nástroj od předků zděděný, totiž varhany, který pro svou velkolepost a velebnost byl uznán hodným, aby se připojoval k liturgickým úkonům, buď aby doprovázel zpěv, anebo, mlčí-li sbor, aby podle předpisů vyluzoval příjemné harmonie. Ale přitom je třeba míti se na pozoru, aby se k posvátnosti nepřimísila světskost, což může míti svou příčinu jednak v stavitelích varhan, jednak ve varhanících, kteří si libují v podivnostech novější hudby; a vedlo by to k tomu, že by se tento podivuhodný nástroj uchýlil od účelu, k němuž je určen. Přejeme si sice, aby podle předpisů liturgie, cokoli se týče varhan, stále se zdokonalovalo; avšak nemůžeme nestěžovat si na to, že jako kdysi jinými způsoby hudby, které Církev právem zapověděla, tak se dnes nejnovějšími způsoby pokouší světský duch vloudit do chrámu; kdyby se tyto způsoby začaly vzmáhat, Církev by nemohla jinak, než je zavrhnout. Ať zaznívá v chrámech jen taková hra varhan, která svědčí o velebnosti místa a vyjadřuje posvátnost bohoslužebných úkonů. Tímto způsobem totiž

¹¹⁶ MOTU PROPRIO PIA X. *SDH* [online]. [cit. 27.12.2018]
Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_html/archiv/mo_pro.htm

*bude vzkvétat umění jak stavitelů varhan, tak hudebníků, kteří na ně hrají, ke skutečnému prospěchu posvátné liturgie.*¹¹⁷

Oba výše uvedené dokumenty tedy staví na první místo zpěv a varhanám určují pouze doprovodnou funkci. Na varhaníka jsou zde navíc kladeny nároky, aby se vyvaroval jakékoliv světské hudby a svou hrou podporoval posvátnost liturgie. Tyto požadavky na jednu stranu dávají určitou míru svobody, neboť v žádných předpisech nejsou definovány přesné hudební stylistické prostředky k jejich naplnění. Necháávají tedy na samotném hráči, aby dostatečnou posvátnost hudby rozpoznal. Na stranu druhou tento subjektivní pohled může v praxi vést ke sporům, který hudební styl je anebo který není dostatečně duchovní. Důležitou roli v tomto ohledu samozřejmě hraje i estetické vnímání hudby ve společnosti. To se ovšem neustále mění. Například v době sepsání výše uvedených dokumentů byla duchovní hudba ztotožňována s gregoriánským chorálem a vokální polyfonií (tudíž i tehdejší liturgické skladby připomínaly tento styl), dnes se většině populace při termínu duchovní hudba vybaví hudba stará nebo klasická.

Určitý zlom v liturgických předpisech nastal díky Druhému vatikánskému koncilu svolanému papežem Janem XXIII. mezi léty 1962–1965. Klíčovým dokumentem zabývajícím se liturgií, včetně liturgické hudby, je *Konstituce o posvátné liturgii*,¹¹⁸ která byla přijata 4. 12. 1963. Konstituce se v kapitole VI. Liturgická hudba čl. 120 zmiňuje i o varhanách: „*Píšťalové varhany at' jsou v latinské církvi ve velké úctě jako tradiční hudební nástroj. Jejich zvuk dovede dodat církevním obřadům podivuhodný lesk a mocně povznést mysl k Bohu a k vyššímu světu.*“¹¹⁹ Toto konstatování je ale nutno brát v kontextu faktu, že na čelné místo v liturgické hudbě klade konstituce stále zpěv, v první řadě opět gregoriánský chorál. Pohled na ryze doprovodné postavení varhan v liturgii se tedy dle tohoto dokumentu prakticky nezměnil. Svědčí o tom mimo jiné i skutečnost, že se celý šestý oddíl Sacrosanctum Concilium, pojednávající o liturgické hudbě, zabývá hlavně liturgickým zpěvem a výše uvedená zmínka o varhanách je pouze v jednom z deseti článků oddílu, navíc na předposledním místě.

Na rozdíl od doby před Druhým vatikánským koncilem již nebylo hlavní náplní liturgické reformy očištění hudby od světských prvků, ale snaha o co největší aktivní zapojení lidu.¹²⁰ Bohužel v této souvislosti Konstituce o posvátné liturgii dostatečně nepoukazuje na skutečnost, že i samotný poslech hudby může být ve své podstatě velmi aktivní záležitostí, která v mnoha ohledech předčí vlastní hudební činnost. Nerespektování tohoto faktu, odpovídajícímu současným hudebně-

¹¹⁷ KONSTITUCE “DIVINI CULTUS” PIA XI. O POSVÁTNÉ HUDBĚ. *SDH* [online]. [cit. 27.12.2018]

Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_html/archiv/mo_pro.htm

¹¹⁸ V lat. originále *Sacrosanctum Concilium*.

¹¹⁹ SACROSANCTUM CONCILIUM. *SDH* [online]. [cit. 27.12.2018]

Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_html/archiv/ssc.htm

¹²⁰ V lat. originále *actuosa participatio populi*.

psychologickým poznatkům,¹²¹ doposud vede k mnohým nedorozuměním mezi některými církevními představiteli a hudebníky.

Určitý posun v tomto ohledu tvoří až instrukce *Musicam sacram*, v českých zemích známá pod názvem *O hudbě v posvátné liturgii*. Tento dokument vydala Posvátná kongregace obřadů 5. 3. 1967 a konkrétněji v něm doplňuje a rozvíjí směrnici Sacrosanctum Concilium. Aktivní účast věřících je v něm rozlišena na vnější a vnitřní, přičemž vnitřní se má mimo jiné uskutečňovat pozorným nasloucháním (čl. 15).¹²² Doprovodná funkce hudebních nástrojů (především varhan) a jejich sólové hraní je zde poprvé postaveno na roveň, neboť: „*Hudební nástroje mohou být při posvátných obřadech velmi užitečné, ať už doprovázejí zpěv nebo ať se na ně hraje samostatně.*“ (čl. 62).¹²³ K sólové hře je zde přesně definováno, že: „*Samostatně se může hrát na nástroj na začátku, dříve, než kněz přistoupí k oltáři, při obětování, při přijímání a na konci mše.*“ (čl. 65).¹²⁴ Při sólové hře je ale vždy třeba myslet na to: „*aby varhaníci a ostatní hudební umělci dovedli nejen náležitě hrát na nástroj sobě svěřený, ale sluší se, aby poznali a pronikli vlastního ducha posvátné liturgie. Takto, i když budou při své funkci jen improvizovat, zvýší krásu posvátného obřadu podle skutečné povahy jeho částí a budou podporovat účast věřících*“ (čl. 67).¹²⁵ Vůbec poprvé je zde zmínka o hudební improvizaci při liturgii, i když slovní obrat „jen improvizovat“ svědčí o zažitém pohledu na improvizaci jako na méněcennou hudební činnost ve srovnání s činností kompoziční a interpretační. Je zvláštní, že většina církevních předpisů a ustanovení se otázkou varhanní improvizace vůbec nevěnuje, a to i přesto, že hudební improvizace byla s liturgií spjata od jejího počátku. Tato skutečnost je dvojnásob zajímavá už proto, že cecilianismus, který do určité míry stále tvoří výchozí pojetí pro současnou liturgickou hudbu, měl ve své podstatě historizující tendenci. Z proklamovaného návratu liturgické hudby do doby předbarokní ke gregoriánskému chorálu a palestrinovské polyfonii představitelé cecilianismu vůbec nezmiňovali fakt, že v těchto hudebních epochách byla varhanní improvizace nedílnou a velmi významnou součástí liturgie. Toto přehlížení pravděpodobně souvisí se skutečností, že myšlenky cecilianismu se utvářely v 19. století, tedy v době, kdy byla improvizace považována za činnost okrajovou a ve srovnání s kompoziční tvorbou v podstatě zbytečnou.¹²⁶

¹²¹ „*Poslech představuje tvořivou aktivitu, při níž subjekt-posluchač hudební struktury analyzuje, provádí syntézu při celostním pochopení hudebního díla, operuje s hudebními představami a uplatňuje vlastní hudební myšlení.*“ Sedlák, F.: *Základy hudební psychologie*. PRAHA: SPN 1990. str. 182.

¹²² MUSICAM SACRAM (O HUDBĚ V POSVÁTĚ LITURGII. SDH [online]. [cit. 27.12.2018] Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_hm/archiv/mus-sac.htm

¹²³ tamtéž

¹²⁴ tamtéž

¹²⁵ tamtéž

¹²⁶ Viz podkapitolu 1.3 *Varhanní improvizace v dějinách*.

I když se již během 20. století některé papežské encykliky zmiňují o důležitosti a významu chrámových hudebníků,¹²⁷ dokumenty svědčící o tom, že ze stran římskokatolické církve začíná být o sólovou varhanní hru a kvalitní improvizaci při liturgii opět zájem, se začínají objevovat teprve začátkem 21. století. V tomto ohledu nelze neuvést ustanovení liturgické komise Konference katolických biskupů USA „*Sing to the Lord: Music in Divine Worship*“ (Zpívejte Pánu: hudba v bohoslužbě), schválený plénem při generálním zasedání biskupů v listopadu 2007.

V kapitole III./b nalezneme tyto odstavce:

„87. Mezi všemi ostatními nástroji vhodnými pro božskou liturgii mají významné místo varhany, a to pro svou schopnost podporovat zpěv velkého shromáždění, pro svou velebnost i pro svou schopnost nechat rezonovat plnost lidských citů, od radosti k smutku, od chvály k nářku. A podobně, množství možností, které je varhanám vlastní, nám nějakým způsobem připomíná nezměrnost a nádheru Boží.

88. Zvuk píšťalových varhan kromě toho, že má schopnost vést a podporovat zpěv shromáždění, je v daných okamžicích liturgie nejvhodnější pro sólové hraní posvátné liturgické hudby. Píšťalové varhany hrají také významnou evangelizační roli, kdy církev proniká k širšímu publiku při koncertech duchovní hudby, hudebních cyklech a jiných hudebních a kulturních programech. Ze všech těchto důvodů by se hned od počátku plánování stavby nebo renovace kostelů mělo pamatovat na místo pro varhany.

89. Nicméně už ode dnů, kdy byla archa úmluvy doprovázena průvodem s cymbály, harfami, lyrami a trumpetami, používal Boží lid – v různých dobách – k vyzpívání chvály rozličné hudební nástroje...“¹²⁸

V kapitole II./e pak najdeme odstavec týkající se přímo varhanní improvizace, která je zde dokonce stavěna před umění kompoziční:

„43. Ti, kdo jsou nadáni nezbytným talentem a jsou náležitě školeni, by měli být povzbuzováni, aby rozvíjeli tradici hudební improvizace. Liturgická činnost může k improvizaci přímo vybízet, např. když zpěv shromáždění nebo sboru skončí dříve, než je u konce úkon obřadu. Umění improvizace vyžaduje zvláštní nadání a školení. Nejde o pouhou hudbu v pozadí. Pokud není možná

¹²⁷ Např. encyklika papeže Pia XII. *Musicae sacrae* z 25. 12. 1955 vyzdvihuje chrámové hudebníky za to, že svou činností „uskutečňují opravdový a pravý apoštolát a podle věrnosti jednoho každého při plnění své povinnosti obdrží od Krista Pána odměnu a čest apoštolů v hojné míře.“ Podobně se vyjádřil i papež Pavel VI. 29. 3. 1965, když v projevu k pedagogům a studentům milánské konzervatoře prohlásil, že „Církev potřebuje svaté a potřebuje také umělce, obojí jsou svědky víry“

¹²⁸ KONFERENCE KATOLICKÝCH BISKUPŮ SPOJENÝCH STÁTŮ AMERICKÝCH. *Zpívejte Pánu: hudba v bohoslužbě*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Krystal OP, 2017. str. 46–47.

hodnotná improvizace, pak se doporučuje, aby hudebníci provozovali kvalitní publikovanou hudební literaturu, která je dostupná ve všech stupních obtížnosti.“¹²⁹

Soudě podle tohoto dokumentu není vyloučeno, že zažitý pohled na ryze doprovodné postavení varhan v Římskokatolické církvi se postupně mění. Z tohoto hlediska by se mohla stát varhanní hudba a zejména varhanní improvizace opět jednou z priorit liturgické hudby.

1.4.2 Českobratrská církev evangelická¹³⁰

Pravidla Českobratrské církve evangelické se řídí církevními řády, které schvaluje zasedání synodu¹³¹ církve. K posledním změnám v řádech došlo na 3. zasedání 34. synodu ČCE konaného 18.–20. 5. 2017

V řádu sborového života, čl. 1: Bohoslužebná shromáždění §6 je zdůrazněna důležitost hudby při bohoslužbě, neboť: „*zpěvem a hudbou vůbec sbor ve svých shromážděních oslavuje Boha*“¹³² a podobně jako v římskokatolické církvi je kladen důraz především na zpěv lidu, protože: „*společný zpěv umožňuje všem účastníkům, aby se na připomínání Božích skutků, vyznávání víry i vin, prosbách i díkůvzdáních, vyjadřování bolesti i radosti před Bohem aktivně podíleli.*“¹³³

Hlavní liturgickou směrnicí ČCE pak tvoří **Agenda ČCE**, vydaná ve dvou dílech roku 1983.¹³⁴ Ve druhém díle Agendy je v kapitole „Zpěv a hudba v bohoslužbě sboru“ podrobný popis začlenění varhan do liturgie. Podobně jako v Římskokatolické církvi je zdůrazněna výjimečnost varhan před ostatními nástroji: „*V bohoslužbě evropské kultury nabyly vrchu píšťalové varhany, které se pro doprovod osvědčily svými zvukovými vlastnostmi (tón setrvalé síly, průrazné znění, jemná kombinace barev).*“¹³⁵ Navíc jsou zde uvedeny přesné instrukce k samotnému hraní. Na začátek bohoslužby je doporučováno „*pro podporu vnitřní přípravy*“ varhanní preludium. „*Je znamením, že shromáždění začíná; jakmile zazní, ustávají rozhovory a účastníci se soustředí k tiché modlitbě, četbě textu kázání, žalmů nebo písně, k meditaci. Preludiem může varhaník přiblížit*

¹²⁹ KONFERENCE KATOLICKÝCH BISKUPŮ SPOJENÝCH STÁTŮ AMERICKÝCH. *Zpívejte Pánu: hudba v bohoslužbě*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Krystal OP, 2017. str. 34.

¹³⁰ Českobratrská církev evangelická je největší protestantskou církví v ČR. Navazuje na tradice protestantských církví augsburského a helvetského vyznání a též se hlásí k tradicím českých reformačních hnutí (husitství, Jednota bratrská). Podle posledního sčítání lidu v roce 2011 sdružuje Českobratrská církev evangelická necelých 52 000 věřících.

¹³¹ Synod je nejvyšší zákonodárná a řídicí shromáždění ČCE složené z volených poslanců, kterých je v současné době 74.

¹³² ŘÁD SBOROVÉHO ŽIVOTA, ČCE. [online]. [cit. 27.12.2018] Dostupné z: <https://www.evangelnet.cz/cce/czr/rsz.html>

¹³³ tamtéž

¹³⁴ V současnosti Poradní odbor liturgický ČCE pracuje na sestavení Agendy nové

¹³⁵ AGENDA ČCE, 2. díl, ČCE. [online]. [cit. 27.12.2018] Dostupné z: https://www.evangelnet.cz/files/1825-agenda_cce-ii_a5.pdf, str. 241.

*nápěvy písní a připomenout církevní rok.*¹³⁶ K vstupnímu preludiu Agenda dále dodává, že „i když tato hra někdy ponese rysy hudební improvizace, vše musí být odpovědně vyzkoušeno předem, aby nedocházelo k ledabylému projevu. Není-li varhaník zkušeným improvizátorem, připraví na každou neděli z varhanní literatury podle stupně své vyspělosti vhodnou úvodní skladbu, chorálovou předeheru apod., nebo prostě zahraje píseň z chorálníhoku.“¹³⁷ Schopnost improvizace je tedy u varhaníka víceméně považována za samozřejmou, i když je navržena alternativa pro méně zdatné improvizátory. Dále Agenda popisuje způsob varhanního doprovodu písní, kdy *“vlastnímu zpěvu předchází krátká PŘEDEHRA, uvádějící do nápěvu, tempa a atmosféry písně,”* přičemž je potřeba dbát *„aby byla tím instruktivnější, čím je melodie s rytmem obtížnější a shromáždění nezkušenější.“*¹³⁸ Doprovod samotný má mít *„služebnou povahu“*, tudíž *„poskytuje nezbytnou oporu zpěvu shromáždění, ale nepřehlušuje jej.“*¹³⁹ Pokud ale doprovází zkušený varhaník, může při hře *„oživit píseň, zejména delší, střídavým užitím doprovodu harmonického a jednohlasého, resp. doprovodu ve čtyřhlase a ve tříhlase.“*¹⁴⁰ Agenda zmiňuje i výjimečnou možnost mezihry v písni za účelem možnosti oddechu lidu po delším zpěvu (v evangelické církvi se na rozdíl od katolické zpívá vždy více slok písně, obvykle úplně všechny), ale *„je třeba vyvarovat se trhání souvislostí u těsně navazujících slok.“*¹⁴¹ Po dozpívání písně může následovat krátká dohra. Na závěr liturgie po tiché modlitbě účastníků se doporučuje postludium, které má být *„doznáním poslední písně bohoslužeb a připomínkou jejich základního obsahu. Může být tvořeno také nacvičenou skladbou, jinou, než byla použita v preludiu, nebo kvalitní improvizací.“*¹⁴² K závěrečnému varhannímu vstupu Agenda ještě dodává, že *„v anglosaském protestantismu se postludium považuje za součást bohoslužeb; sbor při něm zůstává sedět a odchází až po jeho ukončení. V takovém případě má postludium obdobnou funkci jako úvodní preludium.“*¹⁴³

V samotné Agendě je na mnoha místech kladen důraz na důkladnou připravenost a vzdělávání varhaníků. Považuje se za samozřejmé, že *„bratři a sestry, kteří ve shromážděních hrají, se – vedle průběžného cvičení – musejí na každé bohoslužby předem pečlivě připravit (ne těsně před zahájením, kdy již přicházejí první účastníci).“*¹⁴⁴ Staršovstva jednotlivých evangelických sborů pak mají za úkol *„vyhledávat nové mladé varhaníky, zapojovat je do odborné přípravy v rámci seniorátu a zajistit jim ve sboru občasnou, avšak soustavnou příležitost k cvičnému uplatnění.“*¹⁴⁵

¹³⁶ AGENDA ČCE, 2. díl, ČCE. [online]. [cit. 27.12.2018] Dostupné z: https://www.evangelnet.cz/files/1825-agenda_cce-ii_a5.pdf, str. 234.

¹³⁷ tamtéž

¹³⁸ tamtéž

¹³⁹ tamtéž, str. 235.

¹⁴⁰ tamtéž, str. 236.

¹⁴¹ tamtéž

¹⁴² tamtéž

¹⁴³ tamtéž

¹⁴⁴ tamtéž

¹⁴⁵ tamtéž

K velikému důrazu na vzdělání hudebníků v ČCE patří i skutečnost, že v rámci církve je ustanovena funkce celocírkevního kantora, který pečuje o rozvoj bohoslužebné hudby v církvi, organizuje přednášky a pořádá Seminář církevní hudby při Evangelické akademii v Kroměříži.

K výše uvedeným předpisům a k liturgickým předpisům obecně je třeba dodat, že se již po mnoho let vede v ČCE diskuze na téma jejich závaznosti a že mnoho evangelických kazatelů na Agendu pohlíží spíše jako na soubor doporučení.

1.4.3. Církev československá husitská¹⁴⁶

Církev československá husitská (dále CČSH) se o liturgické hudbě zmiňuje ve svém *Bohoslužebném řádu*, kapitole B. Liturgie patriarchy Karla Farského, odstavec 3. Zpěv a hudba:

„Shromáždění společně zpívá ze Zpěvníku CČSH. Písňe mají být voleny tak, aby obsahem i počtem zpívaných slok souvisely se zvěstí liturgie, četných oddílů Písma i kázání. Společný zpěv se zařazuje vždy po doznání hříchů, po vyznání víry, před modlitbou sjednocení (rozumějí se prosby za Ducha svatého – epikléze), před požehnáním a zpravidla na začátek a na konec shromáždění. Nelze připustit, aby společný zpěv byl nahrazen jinými pěveckými či hudebními projevy. Ty patří do shromáždění, která jsou k tomu zvláště určena. Lze dovolit nejvýše dva nepřiliš rozsáhlé vstupy, a ty ať se dobře hodí k dané části liturgie nebo ke slavené příležitosti. Kněz dbá na to, aby tyto umělecké projevy měly úroveň a byly v souladu se zvěstí evangelia a učením Církve československé husitské. Nástroje, které doprovázejí zpěv kněze i lidu, jsou nástroje služebné. Mají se udržovat v dobrém stavu.“¹⁴⁷

Z textu je patrné, že podobně jako u obou výše zmiňovaných církví i CČSH klade v liturgické hudbě hlavní důraz na zpěv lidu (shromáždění). Nástroje (tj. i varhany) mají funkci především doprovodnou a ve výjimečných případech lze připustit i (nejvýše dva) samostatné hudební vstupy. Přímo o varhanách jako takových se však žádné předpisy CČSH nezmiňují. Nabízí se dva důvody, proč tomu tak je. Jelikož liturgie CČSH ve své podstatě vychází z liturgie římskokatolické, považuje se varhanní hra v kostelích za samozřejmost, kterou není třeba nikterak zdůrazňovat. Druhým důvodem je fakt, že v mnoha kostelích CČSH naopak varhany nejsou (či chybí varhaník), tudíž není možné hovořit v liturgických předpisech o varhanách v závazném slova smyslu. Jelikož ale CČSH již přes 20 let organizuje kurzy pro varhaníky vedené farářem a

¹⁴⁶ Církev československá husitská je třetí největší křesťanskou církví v ČR. Jde původně o specificky československou národní církev, vzniklou ze závěrů několika představitelů české katolické moderny v čele s Karlem Farským. Při posledním sčítání lidu v roce 2011 se k CČSH přihlásilo 39 276 věřících v ČR a 1782 věřících v SR.

¹⁴⁷ BOHOSLUŽEBNÝ ŘÁD CÍRKVE ČESKOSLOVENSKÉ HUSITSKÉ, CČSH. [online]. [cit. 27.12.2018] Dostupné z: <http://www.ccsch.cz/dokumenty/1048-bohosluzebny-rad-ccsh.pdf>

hudebníkem Zdeňkem Kovalčíkem, dá se říct, že i přes absenci jakýchkoliv zmínek v církevních dokumentech považuje CČSH varhany za důležitý liturgický nástroj.

1.4.4. Shrnutí

Lze konstatovat, že liturgické předpisy jsou, podobně jako jakékoliv jiné zákony, do určité míry živou záležitostí, která se sice pomalu, ale jistě postupně proměňuje, stejně jako se mění společnost, která je vytváří. Postavení varhan v liturgii bude tedy v budoucnu s největší pravděpodobností odlišné a záleží mimo jiné i na samotných varhanících a jejich schopnostech, zda to bude postavení výjimečné, či nikoliv. Mimo jiné i proto patří problematika vzdělávání chrámových varhaníků mezi témata důležitá a v každé době aktuální. K pozitivním zjištěním patří, že si jsou tohoto faktu všechny zde uvedené církve vědomy a vzdělávání chrámových varhaníků plně podporují. Dávají tím najevo, že varhanní hudbu při liturgii považují za nezbytnou a důležitou.

2 EMPIRICKÁ ČÁST 1

VÝZKUM TEORETICKÝCH ZNALOSTÍ A PRAKTICKÝCH DOVEDNOSTÍ VARHANÍKŮ PŮSOBÍCÍCH V LITURGICKÉM PROSTŘEDÍ V ČR

2.1 Předmět a cíle výzkumu

Výzkum, kterým se tato kapitola zabývá, je zaměřen na varhaníky působící v liturgickém prostředí v ČR. Po zjištění základních informací o samotných varhanících (věk, pohlaví, obecné vzdělání, hudební vzdělání, léta varhanní praxe, místo působení) se staly předmětem výzkumu jejich hudebně teoretické znalosti a praktické hráčské (zejména improvizální) dovednosti. Dále se výzkum zabýval i zjištěním samotných požadavků varhaníků ohledně improvizace (zda vůbec považují chrámoví varhaníci improvizaci za důležitou, jaké konkrétní improvizální dovednosti považují za užitečné pro liturgickou praxi, či jaké výstupy očekávají od případné metodiky improvizace). Získané informace byly zpracovány z různých hledisek a dány do vzájemného kontextu.

Výzkum si klade za cíl získat co nejkomplexnější přehled o chrámových varhanících v ČR se zvláštním zřetelem k problematice varhanní improvizace. Výsledky výzkumu pak budou tvořit nezbytné podklady pro vytvoření vhodné metodiky k výuce improvizace.

2.2 Metoda výzkumu

Metodou výzkumu bylo kvantitativní a kvalitativní dotazníkové šetření mezi varhaníky působícími v liturgickém prostředí v ČR. Prvních 21 dotazníků bylo rozdáno v papírové formě účastníkům letního varhanního kurzu v západočeském Tachově, konaném ve dnech 19.–24. 8. 2019.

Pomocí následné diskuze s respondenty byla ověřena srozumitelnost všech otázek dotazníku. Reakce dotázaných navíc potvrdila očekávaný vedlejší okamžitý efekt výzkumu. Všichni respondenti si totiž při samotném vyplňování dotazníku museli uvědomit své skutečné schopnosti a dovednosti a také si ujasnit a formulovat požadavky pro sebezdokonalení ve varhanní činnosti. Už jen pro tuto skutečnost ohodnotili všichni dotázaní výzkum jako velmi smysluplný.

Po ověření funkčnosti byl dotazník zpracován do elektronické podoby a rozeslán pomocí webové aplikace Click4Survey (www.click4survey.cz). Tato fáze výzkumu probíhala po dobu 3 týdnů od 17. 1. 2020 do 7. 2. 2020. Odkaz na internetový dotazník byl společně s průvodním dopisem, vysvětlujícím smysl a význam průzkumu, rozeslán pomocí mailových adres a skrze varhaníky sdružující se ve skupinách na dvou nejpoužívanějších internetových sociálních sítích www.facebook.com a www.instagram.com. Po ukončení webového průzkumu byly pro účely snadnějšího zpracování celkových výsledků do internetového dotazníku přepsány i papírové dotazníky ze srpna 2019.

2.2.1 Vzorek

Celkem bylo vyplněno 220 dotazníků, z toho dva byly vyřazeny jako nedokončené, takže pro účely výzkumu je relevantních celkem 218. Jak již bylo uvedeno výše, 21 respondentů vyplňovalo dotazník v papírové podobě a 197 respondentů pomocí webové aplikace. Vzhledem k relativně malému množství lidí v cílové skupině dotazovaných (chrámoví varhaníci) se jedná o kvantitativně velmi významný vzorek.

2.2.2 Dotazník

I když účel dotazníku spočívá v získání co největšího množství informací, bylo zároveň nutné usilovat o co nejstručnější podobu, neboť přehnaná délka dotazníku by mohla mnoho respondentů odradit a nepříznivě tak ovlivnit velikost vzorku dotázaných. Jako kompromis mezi oběma požadavky byl rozsah dotazníku stanoven na 4 normostrany o 21 otázkách.

Z podobných důvodů došlo ihned po vypracování dotazníku ke kontrolnímu vyplnění frekventanty Tachovského varhanního kurzu a ke změření časové náročnosti, která se pohybovala okolo pěti minut. Na tuto skutečnost byli respondenti před vyplňováním upozorněni, neboť stejně jako přehnaný rozsah může být nejistota v časové náročnosti dotazníku opět odrazujícím prvkem. Samotné otázky v dotazníku lze rozdělit na čtyři typy:¹⁴⁸

- a) otázky uzavřené, strukturované, u nichž lze vybrat pouze jednu odpověď
- b) otázky uzavřené, strukturované, u nichž lze vybrat více odpovědí

¹⁴⁸ Použitá terminologie typu otázek byla převzata z publikace VÁŇOVÁ, H., SKOPAL, J. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. 3. aktualizované vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze Nakladatelství Karolinum, 2017. str. 42–43.

- c) otázky polootevřené, kde je kromě nabízených odpovědí ponechána možnost vlastní respondentovy reakce
- d) otázky otevřené, nestrukturované, u nichž je potřeba odpověď doplnit vypsáním

Ani jedna z otázek nebyla povinná – důvodem k tomuto kroku byly náměty a připomínky respondentů papírové verze dotazníku. Přes zaručenou anonymitu dotazníku mnozí respondenti považovali některé otázky za intimní (zejména ohledně věku, pohlaví, ale také vzdělání) a jejich povinné vyplnění by tak mohlo vést k odrazení od vyplnění celého dotazníku. Počet vyplněných odpovědí k jednotlivým otázkám se ve výsledku pohyboval mezi 203–218 (=plný počet).

Uspořádání otázek v dotazníku tvoří pět tematických celků. První z nich se zaměřuje na obecné informace o respondentovi. Kromě základních údajů jako jsou věk, pohlaví a nejvyšší dosažené vzdělání je zjišťováno i hudební vzdělání dotazovaného, frekvence hraní při liturgii a počet let varhanní liturgické praxe. Je také zkoumáno, ve které církvi dotazovaný liturgii doprovází a zda varhanicky působí v Praze/Brně, krajském/okresním městě, menším městě (městys), či na vesnici.

Druhý celek se věnuje teoretickým znalostem respondentů. Informace získané z tohoto okruhu jsou klíčové pro vytvoření jakékoliv metodiky určené chrámovým varhaníkům, neboť nastavují terminologické možnosti a maximální teoretickou úroveň, v jaké se může daná metodika pohybovat. První otázka teoretického celku se zabývá znalostí předznamenání tónin, následuje průzkum ohledně (v liturgické hudbě důležitých) znalostí církevních tónin a hudebních intervalů. Poslední otázka zkoumá znalost osmnácti základních hudebních pojmů, které jsou pro chrámové varhaníky důležité.

Třetí oddíl dotazníku se zabývá praktickými dovednostmi varhaníků. V prvních dvou otázkách zjišťuje, do jaké míry využívá respondent všechny funkce varhan a zda je schopný hry s pedálem. Další tři otázky se přímo týkají varhanní improvizace. Jejich tématem je sestavování akordů, spojování akordů dle pravidel klasické harmonie a výčet mnoha dalších dovedností užitečných pro liturgickou varhanní hru (tvorba melodické linky a její zdobení, improvizace přede hry/dohry, práce s kontrapunktem a další).

Čtvrtá část dotazníku je zaměřena na vlastní požadavky dotazovaných. Zjišťuje, jaké improvizční dovednosti by se respondent rád naučil, neboť je považuje za užitečné pro varhanní liturgickou hru. Kromě dvanácti nabízených možností je zde prostor pro vepsání vlastních námětů.

Poslední oddíl zjišťuje doplňující informace, zda se již dotazovaný setkal s nějakou učebnicí improvizace a zda absolvoval některý z kurzů určený chrámovým varhaníkům. V případě kladné odpovědi je respondent vyzván, aby uvedl, zda a v čem byla pro něj tato skutečnost přínosná. V závěrečné části nechybí ani otázka na téma potřeby speciálního talentu k hudební improvizaci.

Zjištění faktu, v jaké míře se ještě mezi varhaníky vyskytuje mýtus o nezbytnosti zvláštního nadání pro improvizaci, je velmi důležité i pro pedagogické účely, a tedy i pro tvorbu metodiky. Tento vědecky vyvrácený názor¹⁴⁹ má totiž tendenci vytvářet u improvizátorů začátečníků blok, který je potřeba pomocí vhodné metodiky odbourat.

¹⁴⁹ Srov. NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1.vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2011. str. 30–33.

2.3 Výsledky

2.3.1 Obecné informace

2.3.1.1 Věková struktura

Zjištění věkové struktury chrámových varhaníků patří mezi důležité podklady pro vytvoření metodiky. Zohlednění převažující věkové kategorie v dané metodice může totiž značně zvýšit její účinnost.

Celkový počet respondentů na otázku věku: 203

věk / počet	věk / počet	věk / počet	věk / počet
12 / 1	27 / 4	41 / 8	57 / 4
13 / 1	28 / 6	42 / 4	58 / 4
15 / 1	29 / 5	43 / 4	59 / 2
16 / 4	30 / 3	44 / 2	60 / 2
17 / 4	31 / 5	45 / 7	62 / 2
18 / 6	32 / 1	46 / 4	63 / 5
19 / 10	33 / 7	47 / 3	64 / 1
20 / 9	34 / 7	48 / 2	67 / 1
21 / 7	35 / 2	49 / 4	70 / 1
22 / 7	36 / 3	50 / 1	74 / 1
23 / 2	37 / 6	51 / 3	79 / 1
24 / 6	38 / 6	52 / 4	89 / 1
25 / 2	39 / 3	55 / 3	
26 / 4	40 / 4	56 / 3	

Na první pohled z tabulky vyplývá, že věk chrámových varhaníků (v rozsahu 12–89 let) je rozložen rovnoměrně. Pokud bychom ale chtěli získat přesnější přehled, je třeba tyto výsledky

srovnat s věkovým rozložením obyvatel ČR. Dle údajů Českého statistického úřadu¹⁵⁰ žije v ČR 10,65 miliónu obyvatel, z toho 15,87 % dětí (do 15 let), 64,51 % dospělých (16–64 let) a 19,62 % seniorů (65 let a více). Pro účely větší přesnosti srovnávací tabulky byla data z Českého statistického úřadu rozdělena do pěti kategorií:

- a) mladší děti (0–11 let)¹⁵¹
- b) starší děti (12–15)
- c) mládež, studenti (16–26 let)
- d) dospělí, produktivní věk (27–64 let)
- e) senioři (64 let a více)

Srovnání věkové struktury varhaníků s věkovou strukturou obyvatel v ČR:

<u>věková struktura obyvatel ČR</u>	<u>věková struktura varhaníků v ČR</u>
(0–11 let) – 1,28 mil. = 12,02 %	(0–11 let) – 0 = 0 %
(12–15 let) – 0,41 mil. = 3,85 %	(12–15 let) – 3 = 1,48 %
(16–26 let) – 1,13 mil. = 10,61 %	(16–26 let) – 61 = 30,05 %
(27–64 let) – 5,74 mil. = 53,90 %	(27–64 let) – 134 = 66,01 %
(65 a více let) – 2,09 mil. = 19,62 %	(65 a více let) – 5 = 2,46 %
<i>(celkem 10,65 mil. obyvatel)</i>	<i>(celkem 203 varhaníků)</i>

V tomto srovnání jsou patrné určité rozdíly v rozložení věku. Zatímco u kategorie *starší děti (12–15 let)* a kategorie *dospělí, produktivní věk (27–64 let)* není odchylka věkové struktury celkového počtu obyvatel a varhaníků příliš markantní, asi nepřekvapivější skoro 20 % diferencí vykazala tabulka u kategorie *mládež, studenti (16–26 let)*.

Ještě větší rozdíl je patrný u kategorie *senioři (65 a více let)*. Vypovídající hodnota této skutečnosti je ale problematická. Musíme vzít v úvahu fakt, že výzkum probíhal online a většina seniorů tento způsob komunikace nepoužívá. Stejně tak nelze brát jako relevantní data v kategorii *mladší děti (0–11 let)*, neboť (jak již bylo uvedeno výše) se v této věkové skupině varhaníci prakticky nevyskytují.

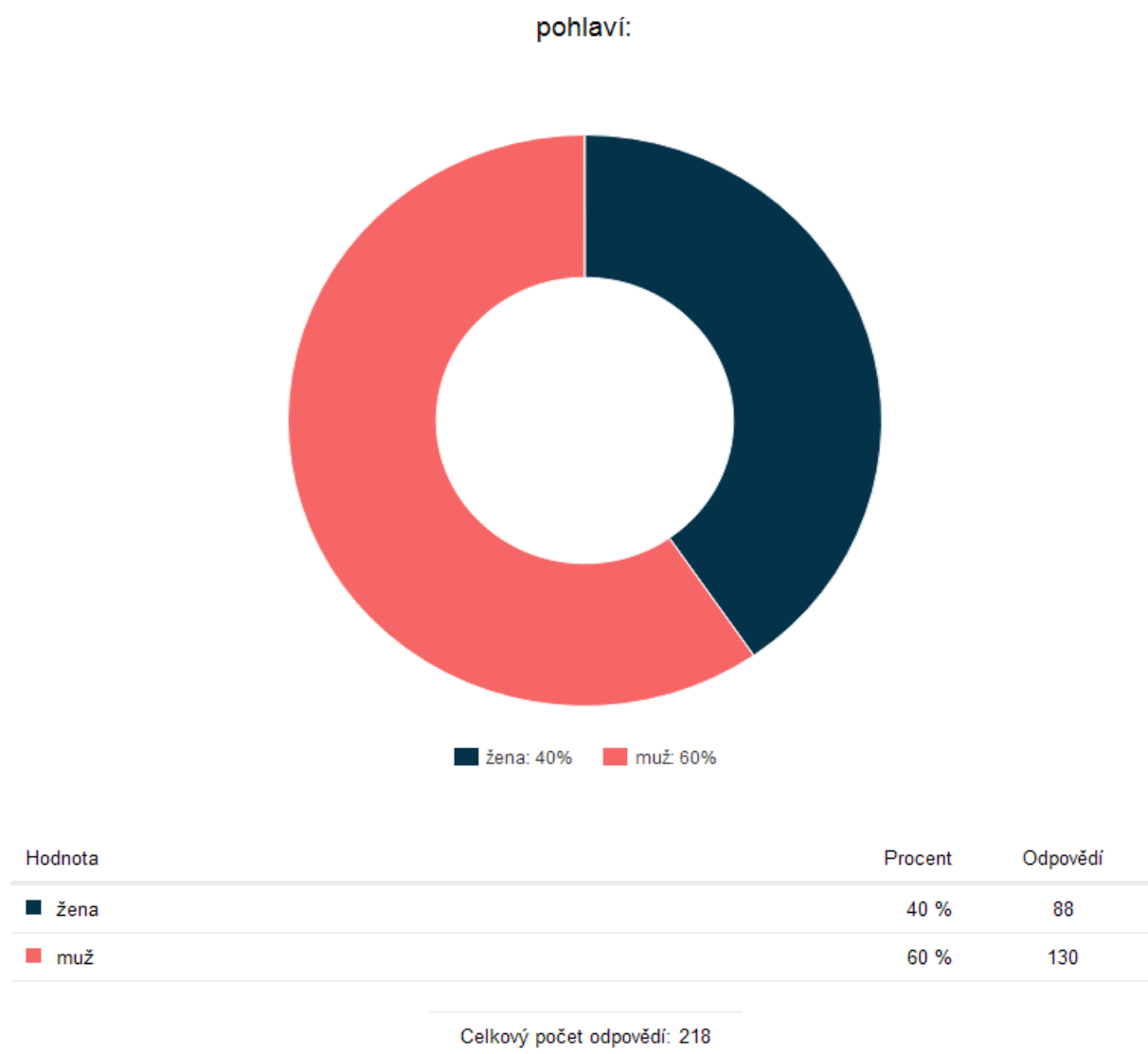
Výzkum tedy vyvrací zažitou představu o chrámových varhanících, jako o lidech spíše

¹⁵⁰ Český statistický úřad. *Věkové složení obyvatel k 31. 12. 2018*. [online]. [cit. 24.03.2020] Dostupné z: <https://www.czso.cz/documents/10180/91917716/1300641907.pdf/6f3c5d4d-c3e7-4afa-bc13-cdfcac6b590a?version=1.0>

¹⁵¹ Tato kategorie byla z celkové skupiny dětí vymezena z důvodu varhanních specifik. Kvůli náročnosti hry na tento hudební nástroj se totiž v tomto věku prakticky žádní varhaníci nevyskytují.

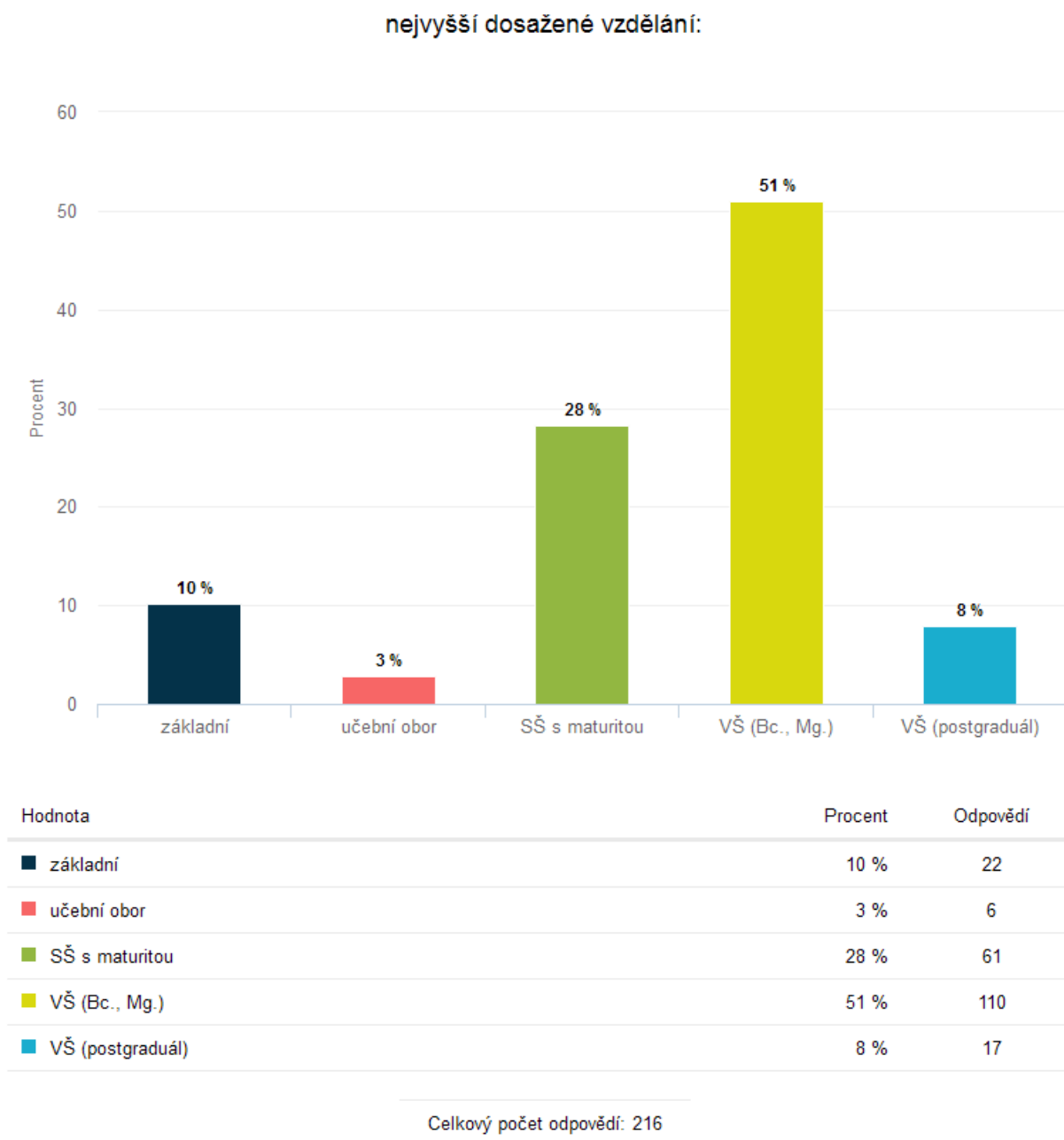
seniorského věku. Nejzastoupenější věkovou kategorií mezi varhaníky totiž tvoří mládež a studenti. Na druhou stranu vzhledem k celkem početnému zastoupení varhaníků i v ostatních věkových skupinách není dost dobře možné zaměřit vytváření případné metodiky jen na jednu věkovou kategorii.

2.3.1.2 Genderová struktura



Z hlediska pohlaví převažují ve zkoumaném vzorku muži nad ženami v poměru 6:4. Ze statistického hlediska není tento rozdíl příliš markantní, do jisté míry se dá říct, že jsou obě skupiny víceméně vyrovnané. Každopádně zde výzkum vyvrací v současnosti stále rozšířenější představu, že většinu varhaníků tvoří ženy.

2.3.1.3 Vzdělání



Z hlediska nejvyššího dosaženého vzdělání zcela jednoznačně převažují mezi chránovými varhaníky vysokoškolaí. Sečteme-li navíc absolventy bakalářských a magisterských oborů s procentem absolventů postgraduálního studia, dostaneme se k 59 % vysokoškolsky vzdělaných varhaníků.

Do jisté míry zavádějící jsou data týkající se základního vzdělání, neboť je třeba počítat s tím, že toto nejvýše dosažené vzdělání uvedli i respondenti, kteří studují na středních školách (a teoreticky mohou po maturitě dále pokračovat i ve vzdělání vysokoškolském). Tuto skutečnost potvrzují i data z oddílu 2.3.1. *Věková struktura varhaníků působících v liturgickém prostředí*. Na otázku ohledně nejvyššího vzdělání odpovědělo 216 respondentů z celkového počtu 218. Dvě chybějící odpovědi korespondují s dvěma respondenty ve věku 12 a 13 let, kteří logicky ještě nemají dokončené ani základní vzdělání.

Ve věkové skupině 15–19 let odpovídající studentům středních škol se výzkumu zúčastnilo 25 varhaníků, což dokonce přesahuje počet respondentů, kteří uvedli jako nejvyšší dosažené vzdělání základní (celkem 22 odpovědí). Přesah je způsoben skutečností, že v 19 letech už někteří absolvovali maturitní zkoušku, a tudíž jako své nejvyšší dosažené vzdělání uvedli středoškolské.

Stejným způsobem lze předpokládat možnost budoucího vysokoškolského vzdělání u věkové kategorie 20–22 let (obvyklý věk bakalářského studia). Použijeme-li opět data z oddílu o věkové struktuře varhaníků, zjistíme, že se jedná o celkem 23 respondentů. Pokud k nim připočteme přesah 3 varhaníků ze středoškolské věkové skupiny, dostaneme dalších 26 potencionálních absolventů vysokých škol.

Sečteme-li všechna výše uvedená čísla, dojdeme k počtu 50 respondentů, kteří mohou v budoucnu teoreticky získat vysokoškolský titul. Při nejoptimističtějším předpokladu, že všichni současní varhaníci z řad studentů základních, středních a nižších ročníků vysokých škol dokončí vysokoškolské vzdělání, by situace mohla vypadat v budoucnu takto:

varhaníci – absolventi učebních oborů:	6	=	2,75 %
varhaníci – absolventi SŠ s maturitou:	33	=	15,14 %
varhaníci – absolventi VŠ (všech stupňů):	179	=	82,11 %
<i>celkem:</i>	218	=	100 %

Je třeba znovu upozornit, že tato situace je zcela hypotetická, i když ne nepravděpodobná. I přes to je převaha vysokoškolsky vzdělaných ve skupině chrámových varhaníků naprosto jednoznačná, zejména pokud ji srovnáme se strukturou vzdělanosti obyvatelstva v ČR.¹⁵²

¹⁵² Dostupná data jsou platná k 26. 3. 2011 a pochází z posledního sčítání lidu, které proběhlo v roce 2011.

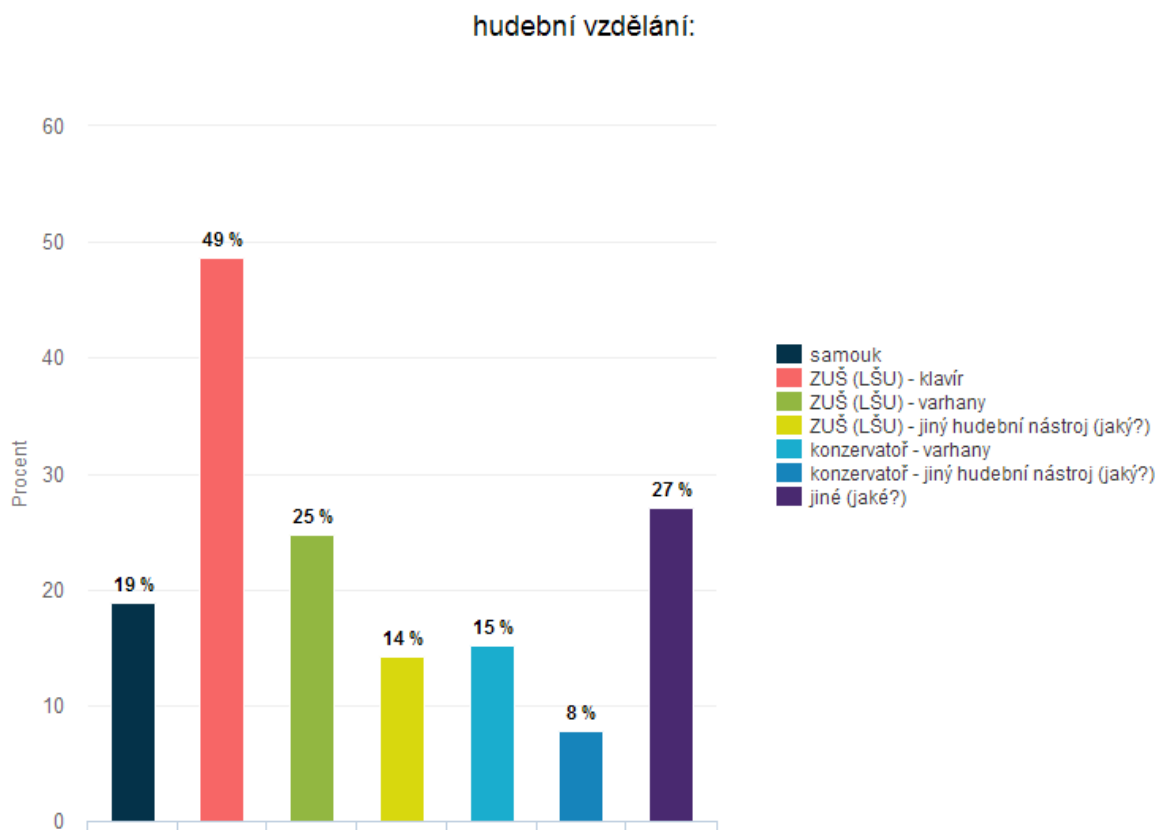
Struktura vzdělanosti chrámových varhaníků ve srovnání se strukturou vzdělanosti obyvatelstva ve věku 15 a více let k 26. 3. 2011¹⁵³

nejvyšší dosažené vzdělání obyvatel ČR

nejvyšší dosažené vzdělání varhaníků

základní vzdělání:	1 542 114 = 17,2 %	22 = 10 %
učební obory bez maturity:	2 952 112 = 33,0 %	6 = 3 %
SŠ s maturitou + VOŠ:	2 790 112 = 31,2 %	61 = 28 %
VŠ (všech stupňů):	1 114 731 = 12,5 %	127 = 59 %
nezjištěno/bez vzdělání:	548 563 = 6,1 %	

2.3.1.4 Hudební vzdělání



Hodnota	Procent	Odpovědi
■ samouk	19 %	41
■ ZUŠ (LŠU) - klavír	49 %	106
■ ZUŠ (LŠU) - varhany	25 %	54
■ ZUŠ (LŠU) - jiný hudební nástroj (jaký?)	14 %	31
■ konzervatoř - varhany	15 %	33
■ konzervatoř - jiný hudební nástroj (jaký?)	8 %	17
■ jiné (jaké?)	27 %	59

Celkový počet odpovědí: 218

Informace o nejvyšším dosaženém hudebním vzdělání patří mezi další nezbytné podklady nejen pro vytvoření vhodné metodiky výuky improvizace určené varhaníkům působícím v liturgickém prostředí. Dle předpokladů nejvíce respondentů absolvovalo výuku na základní

umělecké škole (dříve lidové škole umění), a to buď v oboru klavír, či v oboru varhany. Zcela logická je kombinace obou těchto oborů.¹⁵³ Výjimkou ale není ani kombinace klavíru s jiným hudebním nástrojem/oborem. Nejčastěji se jedná o kombinaci s oborem flétna, kytara, zpěv, klarinet, housle, ale výzkum zaznamenal v řádu jednotek i méně obvyklé hudební nástroje jako trubka, tuba, hoboje, saxofon, fagot, lesní roh, či cimbál. Výše uvedený graf z důvodu přehlednosti tyto kombinace neuvádí, zaměřuje se především na zjištění samostatného varhanního vzdělání v rámci jednotlivých hudebně vzdělávacích stupňů.¹⁵⁴ Proto počet odpovědí v grafu (a s nimi i související procenta) přesahují celkový počet respondentů. Pokud ovšem kombinace hudebních nástrojů a jednotlivých vzdělání zohledníme, vypadala by data takto:

skupina: SAMOUK *počet: 41 = 18,81 %*

z toho:

samouci bez jakéhokoliv hudebního vzdělání.....	7
absolventi hudebních kurzů určených neprofesionálním varhaníkům ¹⁵⁵	27
absolventi neklávesových hudebních nástrojů na ZUŠ (LŠU).....	3
absolventi neklávesových hudebních nástrojů na konzervatoři.....	4

skupina: ZUŠ (LŠU) – klávesové nástroje *počet: 112 = 51,38 %*

z toho:

absolventi oboru klavír.....	52
absolventi kombinace oborů klavír a varhany.....	54
absolventi oboru akordeon.....	5
absolventi oboru keyboard.....	1

pozn.

Součástí této skupiny je zároveň i 13 absolventů hudebních kurzů určených neprofesionálním chrámovým varhaníkům, kteří jsou v úvodním grafu uvedeni v položce „jiné“.

skupina: KONZERVATOŘ – klávesové nástroje *počet: 46 = 21,10 %*

z toho:

absolventi oboru varhany.....	32
absolventi oboru klavír.....	12
absolventi oboru klavír a varhany.....	2

¹⁵³ V českém vzdělávacím systému prakticky ani nelze studovat obor varhany bez absolvování několika let hry na klavír.

¹⁵⁴ Tato data jsou pro tvorbu metodiky určené varhaníkům klíčová, neboť nastavují míru odbornosti dané metodiky.

¹⁵⁵ V úvodním grafu jsou členové této podskupiny zahrnuti ve skupině „jiné“.

skupina: **LIDOVÁ KONZERVATOŘ¹⁵⁶ – klávesové nástroje** počet: 12 = 5,50 %

z toho:

absolventi oboru varhany.....	0
absolventi jiných klávesových nástrojů.....	12

pozn.

V úvodním grafu je tato skupina součástí složky „jiné“.

skupina: **AMU, JAMU, VŠMU, PedF – klávesové nástroje** počet: 7 = 3,21 %

z toho:

absolventi oboru varhany.....	3
absolventi jiných klávesových nástrojů.....	4

pozn.

V úvodním grafu je tato skupina součástí složky „jiné“.

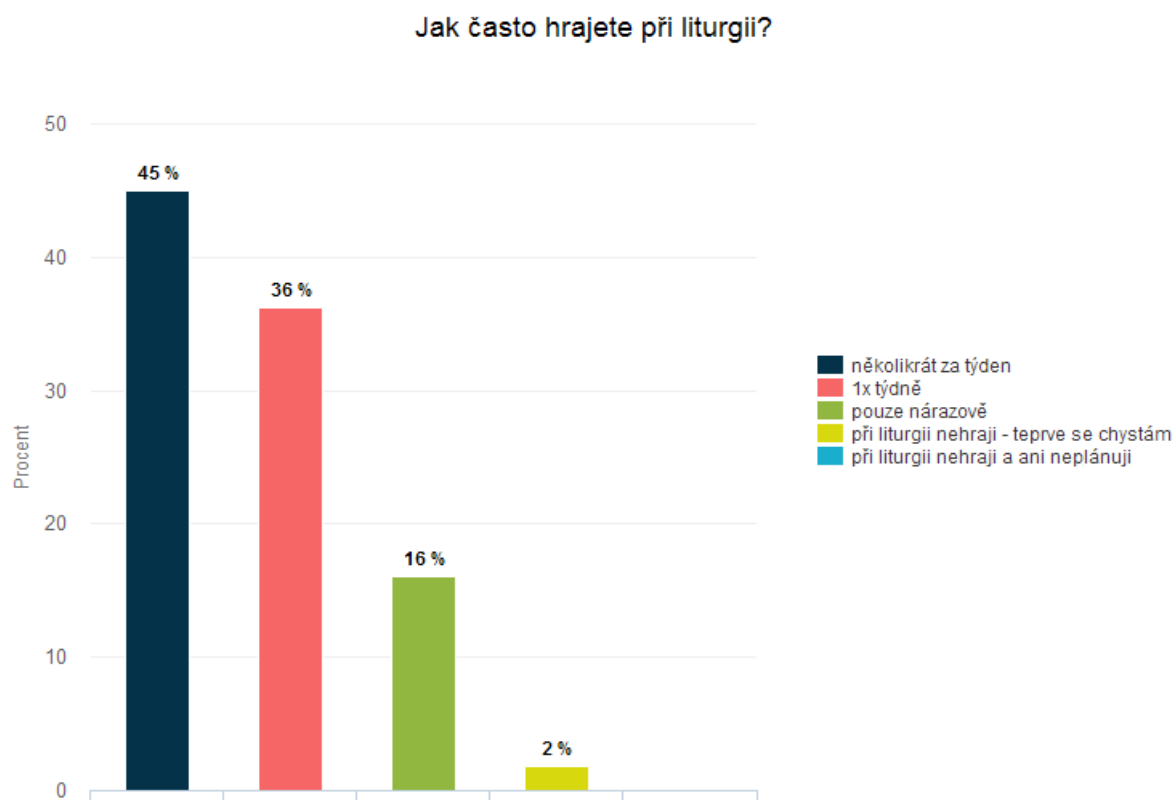
I z tohoto přehledu je patrná převaha absolventů klávesových nástrojů ZUŠ (51,38 %). Oproti předpokladům tvoří nečekaně početnou skupinu (29,81 %) i hudební profesionálové, za které lze považovat absolventy konzervatoře (včetně lidové konzervatoře) a absolventy hudebních oborů vysokých škol. Největší pozornost z hlediska tvorby metodiky zasluhuje skupina Samouk (18,81 %), neboť tvoří „nejslabší článek“ z hlediska hudební vzdělanosti chrámových varhaníků. Při podrobnějším rozboru této skupiny bylo zjištěno, že většina respondentů skupiny Samouk absolvovalo kurzy určené amatérským chrámovým varhaníkům. Tato skutečnost svědčí mimo jiné i o velkém významu kurzů tohoto zaměření. Po odečtení sedmi absolventů neklávesových nástrojů ZUŠ a konzervatoří ze skupiny Samouk nakonec zůstane pouhých sedm respondentů (3,21 %), kteří neprošli žádným hudebním vzděláním.

Při tvorbě metodiky improvizace lze tedy u většiny chrámových varhaníků počítat s hudebními znalostmi alespoň na úrovni ZUŠ, i když nečekaně velké procento tvoří varhaníci s vyšším hudebním vzděláním. Zároveň je ale třeba zohlednit fakt, že 87 respondentů (39,91 %) ¹⁵⁷ se nesetkalo s výukou zaměřenou přímo na hru na varhany, ale pouze s výukou na jiný (i když většinou klávesový) nástroj.

¹⁵⁶ Lidovou konzervatoří je zde míněna škola s oficiálním názvem *Lidová škola umění – kurzy pro pracující – specializované účelové studium*, která vznikla v roce 1958 jako součást tehdejšího Městského domu osvěty a připravovala tzv. lidové hudebníky pro kvalifikační zkoušky. Po roce 1990 se tento ústav přetransformoval v Konzervatoř Jaroslava Ježka.

¹⁵⁷ Ostatních 131 respondentů (60,09 %) absolvovalo přímou varhanní výuku buď na ZUŠ, konzervatořích, vysokých školách, či jako účastníci kurzů.

2.3.1.5 Frekvence hraní při liturgii



Hodnota	Procent	Odpovědí
■ několikrát za týden	45 %	98
■ 1x týdně	36 %	79
■ pouze nárazově	16 %	35
■ při liturgii nehrají - teprve se chystám	2 %	4
■ při liturgii nehrají a ani neplánuji	1 %	2

Celkový počet odpovědí: 218

Výzkum překonal předpoklad, že většina chrámových varhaníků hraje při liturgii jednou za týden. Překvapivě je frekvence hraní u 45 % varhaníků větší. Pokud k této skupině přičteme varhaníky hrající jedenkrát týdně, dostaneme se až k 81 % varhaníků, kteří nejméně jednou za týden veřejně vystupují. Vezmeme-li v potaz, že se v převážné většině jedná o amatérské hudebníky, dosvědčuje to již několikrát zmiňovaný unikát spočívající ve skutečnosti, že chrámoví varhaníci jsou největší amatérskou hudební skupinou lidí, kteří frekvencí svého veřejného vystupování mnohdy předčí většinu profesionálních hudebníků.¹⁵⁸

¹⁵⁸ Samozřejmě je třeba při tomto tvrzení vzít v potaz funkci hudby, kterou provozují.

2.3.1.6 Délka hudební praxe

Počet let varhanní praxe v liturgickém prostředí:

celkem: 214 respondentů

léta praxe / počet	léta praxe / počet	léta praxe / počet	léta praxe / počet
< 1 / 6	11 / 6	22 / 1	35 / 2
1 / 9	12 / 3	24 / 2	43 / 1
2 / 8	13 / 1	25 / 12	45 / 3
3 / 12	14 / 4	26 / 1	46 / 2
4 / 9	15 / 8	27 / 2	48 / 1
5 / 16	16 / 3	28 / 1	49 / 1
6 / 9	17 / 1	29 / 1	50 / 2
7 / 8	18 / 3	30 / 8	51 / 2
8 / 12	19 / 1	31 / 1	60 / 1
9 / 9	20 / 17	33 / 1	
10 / 19	21 / 3	34 / 2	

Počet let v praxi chrámových varhaníků je na první pohled rovnoměrně rozložen podobně jako jejich věková struktura (viz oddíl 2.3.1). Při bližším prozkoumání nejsou bez zajímavosti vyšší počty odpovědí u „kulatých“ čísel (10 let, 15 let, 20 let, 25 let, 30 let atd.), které jsou pravděpodobně způsobeny přirozeným zaokrouhlováním let praxe stran respondentů. Pro účel výzkumu však tato skutečnost není důležitá. Cílem je získání přehledu o celkové praktické pokročilosti varhaníků. Pro tyto účely je vhodné rozdělit respondenty do větších skupin, viz tabulku níže.

Rozdělení chrámových varhaníků do skupin dle hudebně liturgické praxe:

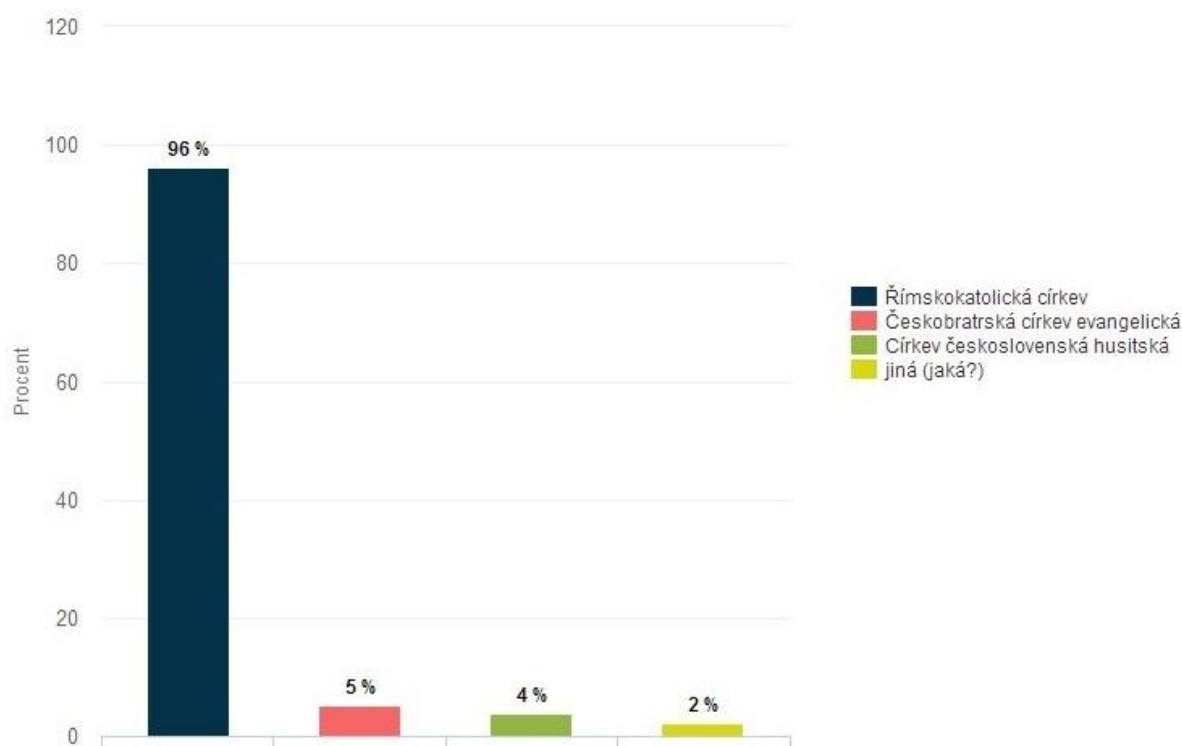
celkem: 214 respondentů

začátečníci (0–1 rok).....	15 = 7,01 %
pokročilejší začátečníci (2–4 roky).....	29 = 13,55 %
mírně pokročilí (5–9 let).....	54 = 25,23 %
pokročilí (10 a více let).....	116 = 54,21 %

Na základě tohoto rozdělení lze konstatovat, že největší skupinou mezi chrámovými varhaníky jsou lidé s více než desetiletou praxí. Pokud tato čísla porovnáme s výsledky výzkumu v oddíle 2.3.1 *Věková struktura*, dá se usuzovat, že převážná většina varhaníků začala svoji hudebně liturgickou praxi již v raném věku.

2.3.1.7 Varhanní působení z hlediska církevní denominace

Při liturgii které církve hraje?



Hodnota	Procent	Odpovědi
■ Římskokatolická církev	96 %	208
■ Českobratrská církev evangelická	5 %	11
■ Církev československá husitská	4 %	8
■ jiná (jaká?)	2 %	5

Celkový počet odpovědí: 216

Zjištění, ve které církvi chrámoví varhaníci v ČR působí, může tvořit důležitý podklad při vytváření metodiky improvizace. Tvorbu jednotlivých postupů metodiky a zejména konkrétních příkladů a cvičení pak lze navázat na liturgii a hudbu používanou v té dané církvi.

Celkový součet odpovědí v tomto grafu (232) opět překračuje počet respondentů (216). Je to způsobeno faktem, že někteří varhaníci hrají zároveň ve více církvích. Tato skutečnost včetně přesné denominace církví uvedených výše v položce „jiná“ je uvedena níže v upřesňujícím přehledu:

Přehled (počet) varhaníků hrajících zároveň ve více církvích a v církvích uvedených jako „jiné“:

Římskokatolická církev + Českobratrská církev evangelická.....	7
Římskokatolická církev + Církev československá husitská.....	4
Církev bratrská.....	2
Římskokatolická církev + Anglikánská církev v ČR.....	1
Římskokatolická církev + Českobratrská c. evangelická + C. českoslov. husitská.....	1
Římskokatolická církev + Českobratrská církev evangelická + ECAV ¹⁵⁹ v ČR.....	1

Tento přehled jen utvrzuje dominantní postavení varhaníků působících při liturgii Římskokatolické církve. Ve skutečnosti jen 7 varhaníků z 216 dotázaných působí pouze v jiných církvích.

Zajímavý pohled nám nabízí srovnání výsledků výzkumu s celkovým počtem obyvatel – v tomto případě věřících ve zkoumaných církevních denominacích.

Počet věřících v daných církvích dle posledního sčítání lidu v roce 2011¹⁶⁰:

Římskokatolická církev.....	1 082 463 = 90,87 %
Českobratrská církev evangelická.....	51 858 = 4,35 %
Církev československá husitská.....	39 229 = 3,29 %
jiné ¹⁶¹	17 609 = 1,48 %

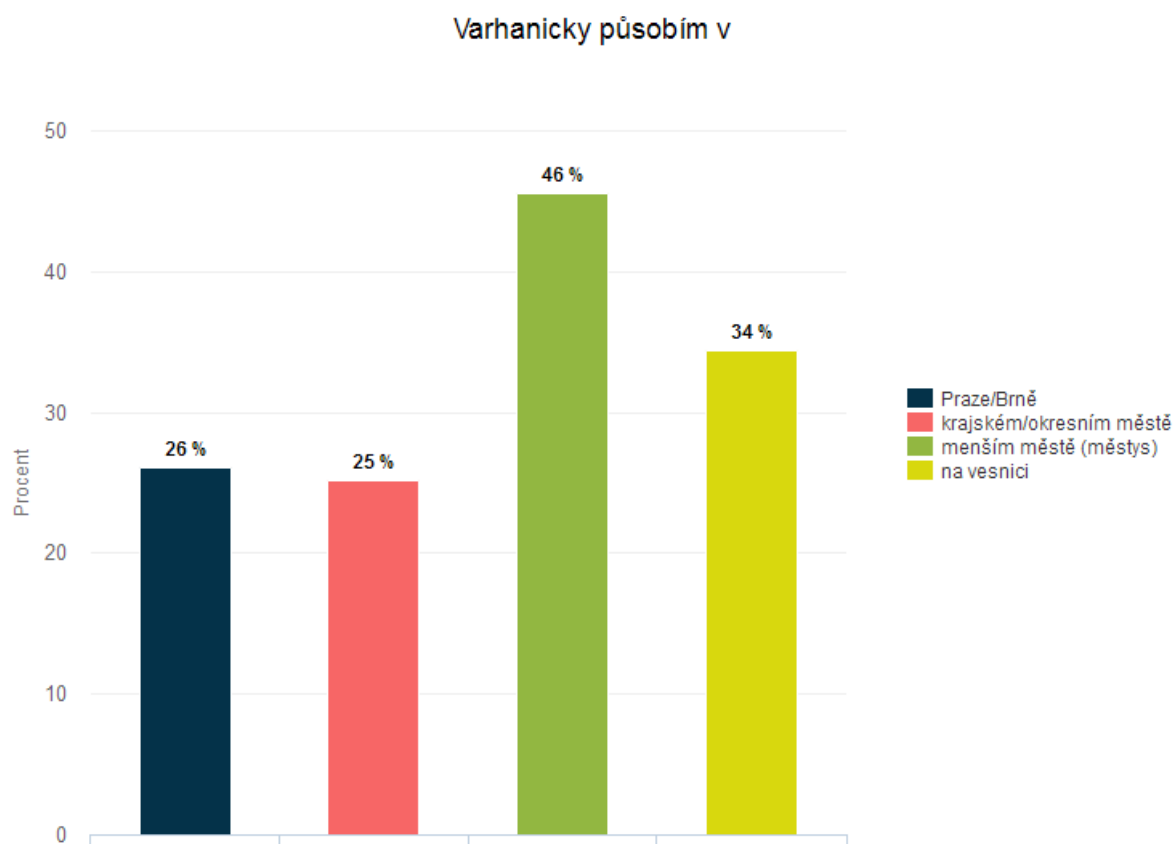
Pokud data z tohoto přehledu srovnáme s výsledky v úvodním grafu, zjistíme, že procenta varhaníků v grafu skoro přesně korespondují s procentuálním zastoupením všech věřících v daných církevních denominacích. Kromě potvrzení relevantnosti výzkumu to vypovídá i o velmi dobré vyváženosti vzorku respondentů.

¹⁵⁹ Evangelická církev augspurského vyznání

¹⁶⁰ Český statistický úřad. *Obyvatelstvo podle náboženské víry v letech 2001 a 2011*. [online]. [cit. 02.04.2018] Dostupné z: <https://www.czso.cz/documents/10180/29508960/1702201402.pdf/35de35a0-fb2d-4921-9416-7d01fb0c8e05?version=1.0>

¹⁶¹ Položka „jiné“ zahrnuje pouze církve uvedené v tomto výzkumu – Církev Bratrskou, Evangelickou církev augspurského vyznání v ČR a Anglikánskou církev v ČR.

2.3.1.8 Místo působení



Hodnota	Procent	Odpovědí
<div></div> Praha/Brně	26 %	56
<div></div> krajském/okresním městě	25 %	54
<div></div> menším městě (městys)	46 %	98
<div></div> na vesnici	34 %	74

Celkový počet odpovědí: 215

Rozdělení respondentů dle místa jejich působiště opět působí relativně vyváženě s menší převahou působení na vesnici a větší převahou působení v menších městech. K upřesnění celkového stavu je ovšem opět potřeba tento graf zasadit do kontextu celkového sídelního rozvrstvení obyvatel v ČR.

Sídelní rozvrstvení obyvatel v ČR k 1. 1. 2014¹⁶²:

Praha/Brno.....	1 620 023 = 15,41%
krajské/okresní město.....	2 872 551 = 27,33%
menší město (městys).....	984 646 = 9,37%
vesnice.....	5 035 199 = 47,89%

Po srovnání tohoto přehledu s úvodním grafem je patrná ještě větší převaha varhaníků působících v menších městech (městysch) a poměrově větší je i podíl varhaníků působících v Praze/Brně. Oproti tomu počet varhaníků působících na vesnici není v porovnání s počtem obyvatel tam žijících tak markantní.

Stejně jako v některých předchozích oddílech přesahuje v úvodním grafu počet odpovědí celkový počet respondentů. V tomto případě je tomu z důvodu různých kombinací míst působení dotazovaných varhaníků. Pro upřesnění viz přehled níže:

Kombinace míst působení chrámových varhaníků:

menší město (městys) + vesnice.....	15 varhaníků
Praha/Brno + vesnice.....	7 varhaníků
Praha/Brno + menší město (městys).....	6 varhaníků
Praha/Brno + menší město (městys) + vesnice.....	6 varhaníků
krajské/okresní město + vesnice.....	4 varhaníci
krajské/okresní město + menší město (městys) + vesnice.....	4 varhaníci
krajské/okresní město + menší město (městys).....	2 varhaníci
Praha/Brno + krajské/okresní město + menší město (městys) + vesnice....	2 varhaníci
Praha/Brno + krajské/okresní město.....	1 varhaník
Praha/Brno + krajské/okresní město + vesnice.....	1 varhaník

Není bez zajímavosti zastoupení vesnice ve většině uvedených kombinací. Tato skutečnost může nasvědčovat tomu, že mnoho vesnických působišť je zajišťováno varhaníky z nedalekých měst. V kombinaci s Prahou/Brnem se pravděpodobně jedná o spojení s fenoménem chalupaření.

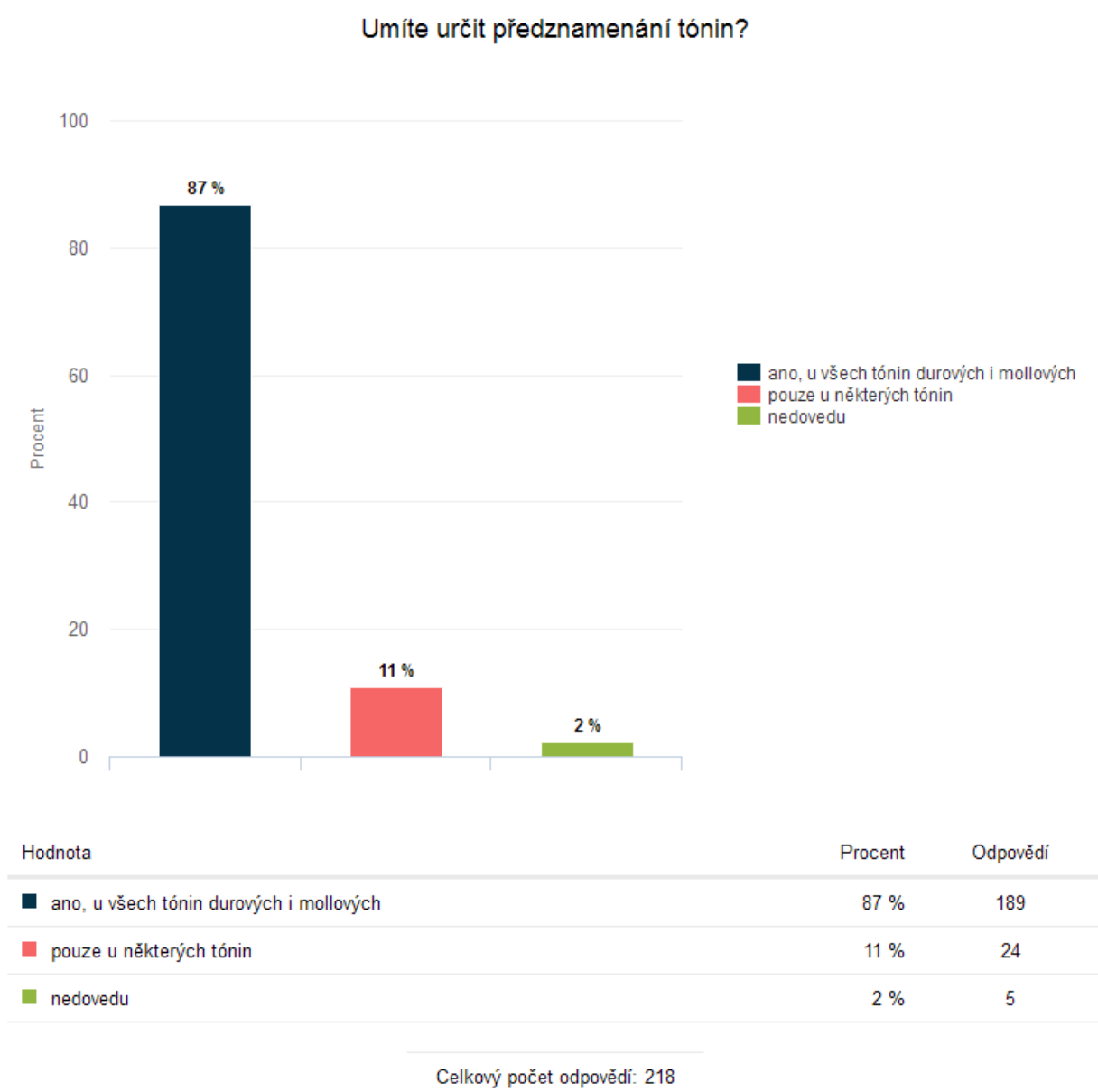
Přestože data z tohoto oddílu výzkumu mají spíše sociologický význam a nejsou přímo

¹⁶² Veřejná správa online. *Vývoj počtu obyvatel dle velikosti obcí*. [online]. [cit. 02.04.2018] Dostupné z: <http://www.dvs.cz/clanek.asp?id=6662787>

použitelná pro tvorbu metodiky improvizace, jejich důležitost tkví zejména v potvrzení faktu, že výzkumný vzorek rovnoměrně pokrývá rozličné typy varhaníků působících v liturgickém prostředí.

2.3.2 Teoretické znalosti

2.3.2.1 Předznamenání tónin

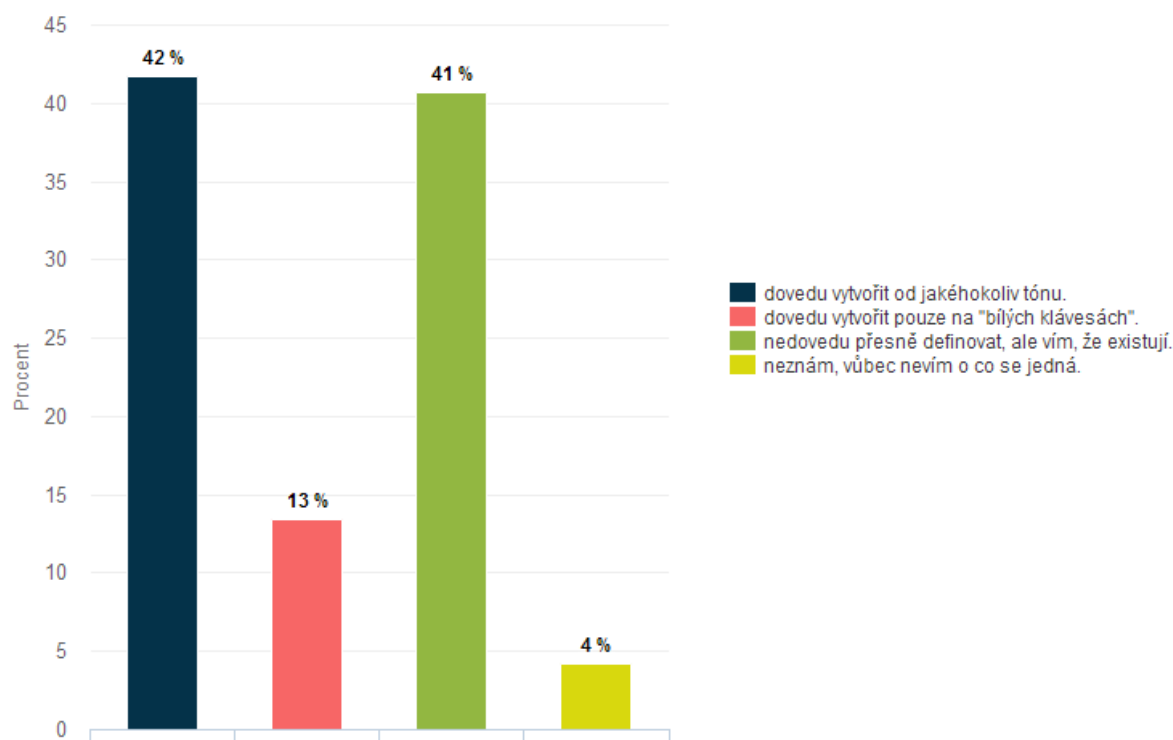


Teoretická znalost předznamenání tónin patří mezi základní a klíčové předpoklady, které jsou bezpodmínečně nutné k činnosti varhanní improvizace. Z tohoto hlediska vypadají výsledky výzkumu relativně optimisticky, neboť z 218 respondentů (plný počet) dovede určit předznamenání

všech tónin 189 varhaníků. Na druhou stranu 29 dotázaných, kteří určit předznamenání nedovedou (či dovedou jen u některých tónin), není zcela zanedbatelný počet. Je otázkou, zda tuto skutečnost při tvorbě metodiky varhanní improvizace zohlednit a problematiku předznamenání v rámci metodiky zvlášť vysvětlovat. Proti hovoří fakt, že se jedná o opravdu základní hudebně teoretickou znalost, která je bez jakýchkoliv problémů dohledatelná v odborné i populárně naučné literatuře či na internetu.

2.3.2.2 Základní církevní tóniny

Základní církevní tóniny (jónská, dórská, frygická, lydická, mixolydická, aiolská)



Hodnota	Procent	Odpovědi
dovedu vytvořit od jakéhokoliv tónu.	42 %	90
dovedu vytvořit pouze na "bílých klávesách".	13 %	29
nedovedu přesně definovat, ale vím, že existují.	41 %	88
neznám, vůbec nevím o co se jedná.	4 %	9

Celkový počet odpovědí: 216

Znalost základních církevních tónin sice není pro varhaníky působící v liturgickém prostředí nezbytná, ale vzhledem k častému výskytu církevních tónin v liturgické hudbě (duchovní písně, chorál, žalmy, antifony atd.) patří mezi důležité prvky, užitečné zejména při varhanní improvizaci. Vzhledem k nejčastějšímu způsobu výkladu církevních tónin založeném na rozložení tónů u klávesových nástrojů,¹⁶³ tvoří součást této výzkumné otázky i položka o dovednosti tvořit církevní tóniny pouze na „bílých klávesách“.

Dle předpokladů je mezi varhaníky znalost církevních tónin evidentní zhruba u poloviny respondentů. Při tvorbě metodiky improvizace tedy nelze počítat s automatickou znalostí této problematiky. Je tudíž nutné danou problematiku vysvětlit buď v rámci výuky, či alespoň odkázat na vysvětlení v odborné literatuře.

¹⁶³ Podle tohoto výkladu stačí ke hře přirozených církevních stupnic (a tedy i tónin) bílé klávesy: od každé tak lze v podstatě bez problémů zahrát jinou stupnici (od *c* jónskou, od *d* dórskou, od *e* frygickou, od *f* lydickou, od *g* mixolydickou, od *a* aiolskou).

2.3.2.3 Intervaly

Hudebním intervalům (prima, sekunda, tercie, kvarta, kvinta, sexta, septima, oktáva)



Hodnota	Procent	Odpovědí
■ suverénně rozumím - umím definovat a vytvářet velké, malé, čisté, zvětšené i zmenšené.	66 %	144
■ zhruba rozumím, ale nedovedu podrobněji určit velké, malé, čisté, zvětšené, zmenšené.	33 %	72
■ nerozumím.	0 %	1

Celkový počet odpovědí: 217

Orientace v hudebních intervalech patří mezi další klíčové znalosti chrámových varhaníků důležité nejen pro improvizální dovednosti. Výsledek této položky výzkumu je nad očekávání pozitivní. V podstatě až na jednoho respondenta všichni dotazovaní varhaníci v nějaké míře problematice hudebních intervalů rozumí. Přesto je třeba při další práci s výsledkem tohoto výzkumu brát v potaz skutečnost, že třetina varhaníků nedovede s hudebními intervaly dále pracovat – nejsou schopni vytvořit intervaly odvozené (malé, velké, čisté, zvětšené, či zmenšené).

K tomuto faktu je potřeba přihlížet zejména při požadavku vytváření akordů, což patří k základním improvizacním dovednostem. Při tvorbě akordů je práce s hudebními intervaly nezbytnou nutností.

2.3.2.4 Orientace v hudebně teoretických pojmech

Chápu a dovedu teoreticky definovat tyto hudební pojmy:

Hodnota		Procent	Odpovědi
předznamenání		99 %	214
tónina x stupnice		94 %	205
enharmonická záměna		72 %	156
citlivý tón		68 %	148
triola		91 %	198
tónika		93 %	201
subdominanta		94 %	203
dominanta		93 %	202
mimotonální dominanta		46 %	100
kadence		72 %	157
sekvence		63 %	137
modulace		76 %	165
variacie		71 %	154
paralelní kvinty		62 %	135
paralelní oktávy		63 %	137
příbuzné akordy		51 %	111
klamný spoj		40 %	86

Celkový počet odpovědí: 217


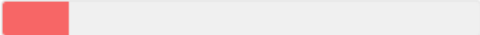
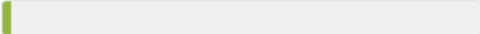
Zjištění, v jaké míře se chrámoví varhaníci orientují v hudebně teoretických pojmech, je pro vytvoření metodiky výuky klíčovou záležitostí. Za účelem výzkumu bylo vybráno osmnáct pojmů z hudební terminologie, které se používají v souvislosti s varhanní improvizací. Podle očekávání nejvíce respondentů dovede definovat pojem předznamenání a následně jsou (často nesprávně

zaměňované) termíny tónina a stupnice. Vcelku překvapivě pomyslné třetí místo obsadily definice základních harmonických funkcí – tónika, subdominanta a dominanta. Povědomí o nich mezi varhaníky je tedy větší, než povědomí o obecnějších pojmech jako jsou triola či modulace. Tato skutečnost potvrzuje předpoklad, že se problematika harmonie mezi chrámovými varhaníky stále považuje za velmi důležitou. Podrobnější termíny týkající se klasické harmonie a jejího praktického užití při improvizaci bohužel již tak rozšířené mezi varhaníky nejsou.¹⁶⁴ Při tvorbě metodiky pro chrámové varhaníky je tedy potřeba vzít tento fakt v potaz a tyto termíny vysvětlit.

2.3.3 Praktické dovednosti

2.3.3.1 Míra využití varhan

Do jaké míry využívám varhany na které hraji?

Hodnota		Procent	Odpovědí
Plně rozumím všem funkcím varhan (rejstříky, spojky, kombinace, žaluzie atd...), jež jsou mi k dispozici.		84 %	183
Používám pouze ruční rejstříky, dalším funkcím nerozumím.		14 %	30
Hraji pouze na předem připravené kombinace, systému označení rejstříků ani dalším funkcím varhan nerozumím.		2 %	4

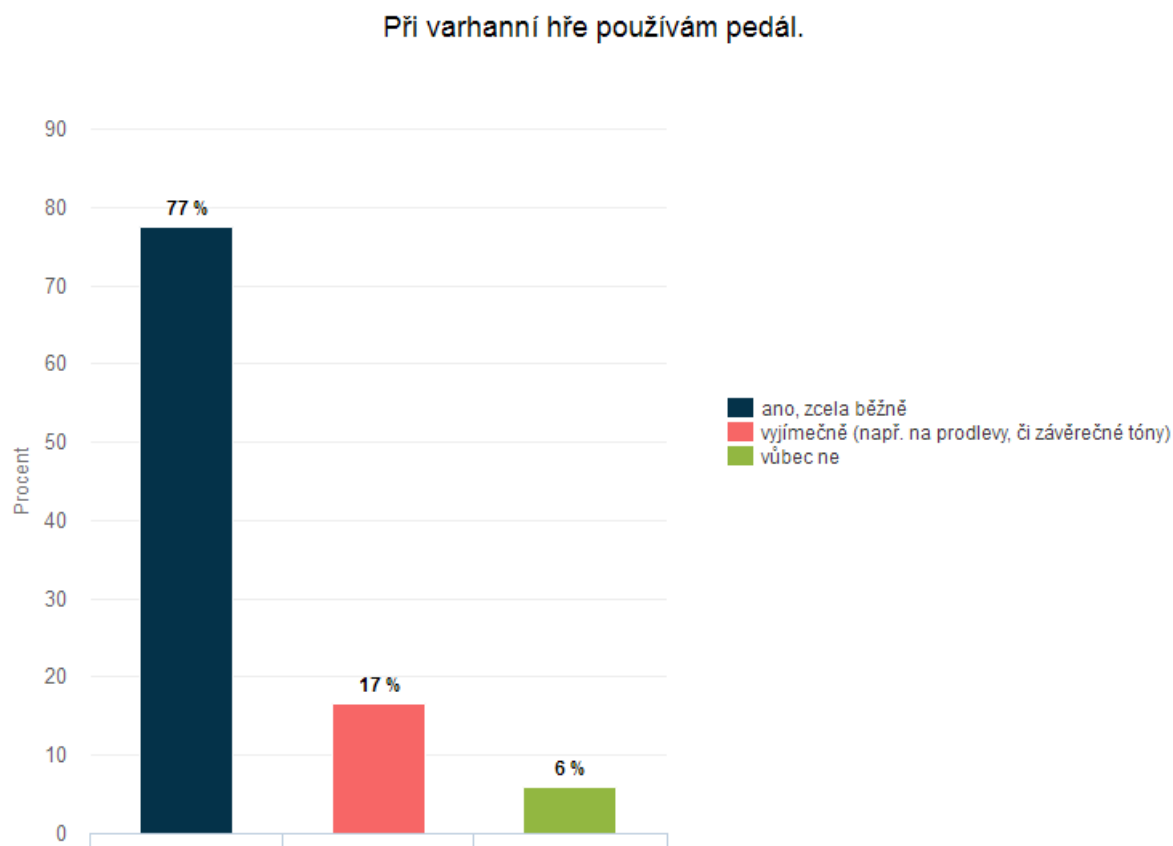
Celkový počet odpovědí: 217

Varhany patří nejen z hlediska způsobu hry, ale i z hlediska složitosti ovládání mezi nejkomplikovanější hudební nástroje. Zjištění, do jaké míry dovedou chrámoví varhaníci využít všechny funkce varhan, je pro tvorbu metodiky improvizace další důležitou informací.

Výzkum v tomto ohledu přinesl nad očekávání pozitivní výsledky – velká většina dotazovaných varhaníků se bez problému vyzná ve všech funkcích varhan, které mají u svých nástrojů. Přesto je potřeba při tvorbě metodiky myslet na skutečnost, že ne všechny funkce jsou k dispozici u všech varhan. Požadavkům na práci se speciálními funkcemi typu žaluzie, tremolo, pevné i volné kombinace je tak lepší se spíše vyhnout.

¹⁶⁴ Mezi tyto termíny patří: kadence, enharmonická záměna, citlivý tón, sekvence, paralelní kvinty a oktávy, příbuzné akordy, mimotonální dominanta a klamný spoj (seřazeno dle výsledků z výzkumu od nejvíce známého po nejméně známý).

2.3.3.2 Hra s pedálem



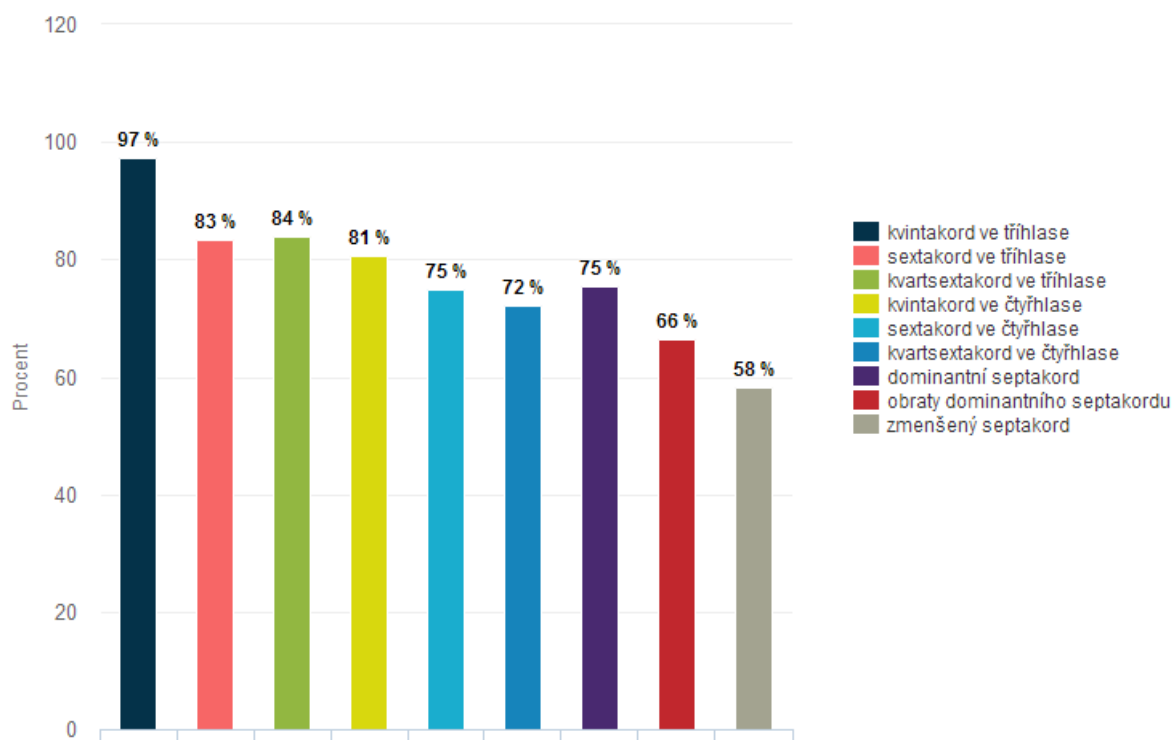
Hodnota	Procent	Odpovědi
■ ano, zcela běžně	77 %	168
■ vyjíměčně (např. na prodlevy, či závěrečné tóny)	17 %	36
■ vůbec ne	6 %	13

Celkový počet odpovědí: 217

Mezi další informace podstatné pro tvorbu metodiky improvizace určené chrámovým varhaníkům patří jejich míra dovednosti hry s pedálem. Stejně jako v předchozím oddíle zabývajícím se využitím funkcí varhan i zde výsledky v pozitivním slova smyslu překonaly očekávaný předpoklad. Většina chrámových varhaníků (77 %) dle výzkumu pedálovou hru ovládá. Přesto je potřebné myslet i na zbylých 23 % respondentů a tvorbu metodiky koncipovat takovým způsobem, aby byla použitelná i pro tuto skupinu varhaníků.

2.3.3.3 Tvorba akordů

Z harmonických dovedností umím prakticky sestavit/zahrát:



Hodnota	Procent	Odpovědí
■ kvintakord ve tříhlase	97 %	182
■ sextakord ve tříhlase	83 %	156
■ kvartsextakord ve tříhlase	84 %	157
■ kvintakord ve čtyřhlase	81 %	151
■ sextakord ve čtyřhlase	75 %	140
■ kvartsextakord ve čtyřhlase	72 %	135
■ dominantní septakord	75 %	141
■ obraty dominantního septakordu	66 %	124
■ zmenšený septakord	58 %	109

Celkový počet odpovědí: 187

Praktická tvorba akordů je základní a nezbytná dovednost k improvizacím založených na harmonii. Přestože se klasická harmonie v praxi používá v naprosté většině ve čtyřhlase podobě,

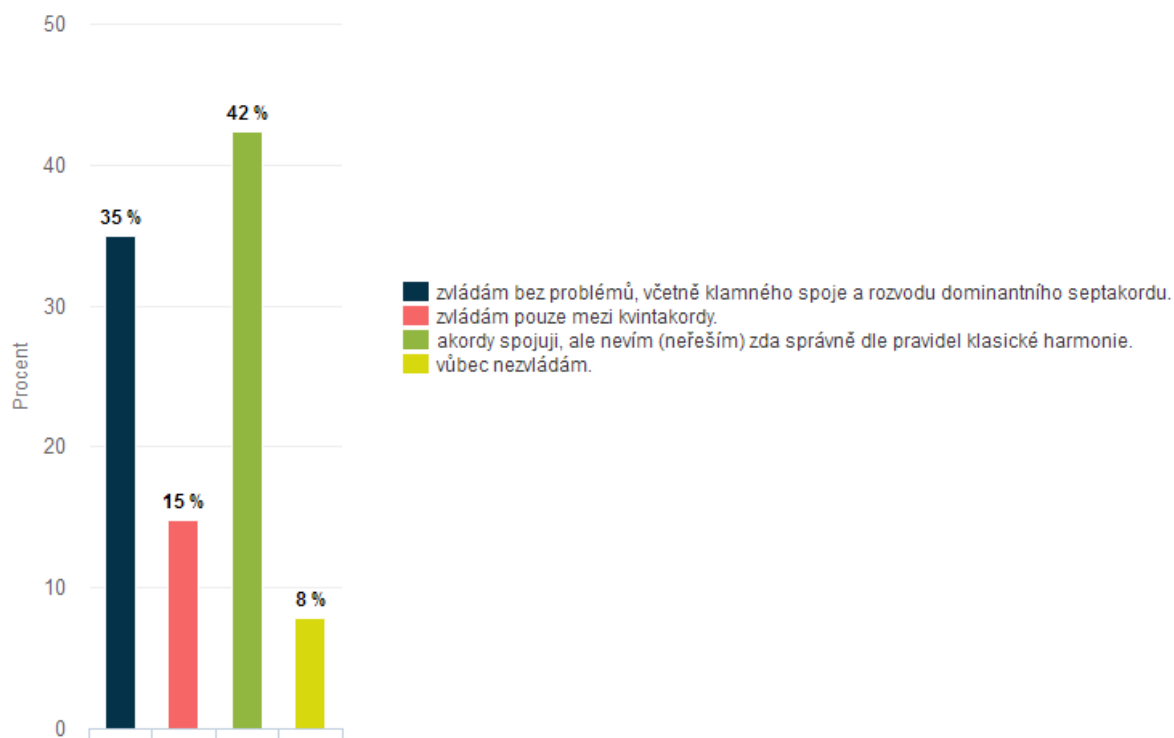
součástí této položky výzkumu jsou také dotazy na tvorbu akordů alespoň v podobě tříhlase. Tato dovednost je totiž důležitým základem k tvorbě akordů ve čtyřhlase.

Dle předpokladů nejvíce respondentů dovede sestavit kvintakord ve tříhlase podobě a hned v závěsu jeho obraty – sextakord a kvartsextakord.¹⁶⁵ Více než dvě třetiny dotázaných dovede sestavit kvintakord a jeho obraty i ve čtyřhlase podobě a zhruba stejný počet varhaníků pracuje s dominantním septakordem. U něj dokonce počet odpovědí o 3 % převyšuje odpovědi ohledně čtyřhlase verze kvartsextakordu. Za touto skutečností stojí s největší pravděpodobností frekvence používání, která je u dominantního septakordu diametrálně vyšší než u kvartsextakordu. Vcelku potěšující je zjištění, že nadpoloviční většina varhaníků dovede sestavit i obraty dominantního septakordu a zmenšený septakord.

¹⁶⁵ Ve výsledcích je patrná drobná „nesrovnalost“, neboť počet varhaníků, kteří dovedou sestavit tříhlasy kvartsextakord o jednoho respondenta převyšuje počet varhaníků, jež uvedli dovednost sestavení tříhlaseho sextakordu. Z praktického hlediska je tato skutečnost krajně nepravděpodobná, neboť sestavení sextakordu jakožto prvního obratu je svým způsobem jednodušší a sextakord je také v praxi mnohem více používán než kvartsextakord. Jelikož jde o rozdíl pouze v jedné odpovědi, pravděpodobně se jedná o chybu, způsobenou nedbalostí při vyplňování dotazníku.

2.3.3.4 Spojování akordů

Spojování akordů dle pravidel klasické harmonie (bez zakázaných postupů)



Hodnota	Procent	Odpovědí
■ zvládám bez problémů, včetně klamného spoje a rozvodu dominantního septakordu.	35 %	76
■ zvládám pouze mezi kvintakordy.	15 %	32
■ akordy spojuji, ale nevím (neřeším) zda správně dle pravidel klasické harmonie.	42 %	92
■ vůbec nezvládám.	8 %	17

Celkový počet odpovědí: 217

Spojování akordů bez zakázaných postupů patří mezi další nezbytné dovednosti potřebné k improvizacím postaveným na principech klasické harmonie. Jelikož je tato činnost podmíněna i hudebně teoretickými znalostmi, logicky se nabízí porovnání výsledků tohoto bodu s hudebním vzděláním varhaníků. Pokud tak učiníme a výsledky z grafu výše dáme do kontextu hudebního

vzdělání respondentů,¹⁶⁶ dojdeme k překvapivému zjištění, že přímá souvislost mezi nejvyšším dosaženým hudebním vzděláním a dovedností bezchybného spojování akordů je podstatně menší, než by se čekalo.

Mezi respondenty, kteří spojování akordů bez problému zvládají, patří 41 hudebních profesionálů (z toho 7 absolventů hudebních fakult a 34 absolventů konzervatoří), 24 absolventů klávesových nástrojů na ZUŠ a 11 samouků. Jsou zde tedy zastoupeny všechny stupně vzdělání (byť logicky s převahou vzdělání profesionálního).

Spojování dle pravidel pouze mezi kvintakordy dovede 7 profesionálních varhaníků (konzervatoř), 20 absolventů klávesových nástrojů na ZUŠ a 5 samouků. Tato položka opět zahrnuje zastoupení všech stupňů vzdělání (v tomto případě s převahou vzdělání na úrovni ZUŠ).

Nejvíce respondentů uvedlo dovednost spojování akordů bez jakýchkoliv pravidel. Zastoupením 42 % tato skupina varhaníků překonala očekávaný předpoklad. Vysvětlením může být kromě nedostatečného vzdělání i veliký vliv hudebních stylů a žánrů (zejména populární hudby), které s pravidly klasické harmonie nepracují, naopak je cíleně porušují. Spojování akordů i za cenu nerespektování pravidel tak mnoha hudebníkům dnes nezní nelibozvučně, tudíž se ani nesnaží zjistit, jakým způsobem by se měly akordy spojit správně. Je překvapující, že mezi tyto hudebníky patří i 16 absolventů konzervatoře, byť většinu v této skupině tvoří 56 absolventů ZUŠ a 20 samouků.


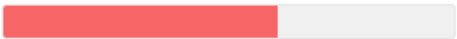

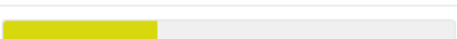
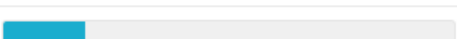

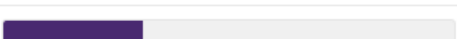
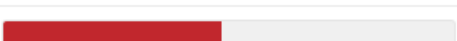

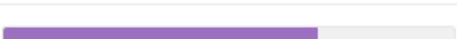


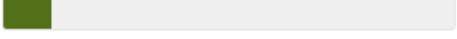
Zastoupení profesionálních hudebníků bohužel nechybí ani v poslední kolonce „spojování akordů vůbec nezvládám“, i když pouze v počtu jednoho absolventa konzervatoře. Zbytek této položky tvoří 11 absolventů ZUŠ a 5 samouků.

Počet profesionálních varhaníků, kteří prakticky neovládají základní principy klasické harmonie je do jisté míry zarážející. Na druhou stranu i přes toto negativní konstatování výsledky poukazují na pozitivní fakt, že převážná většina varhaníků považuje spojování akordů za důležitou a potřebnou dovednost, kterou pravidelně provozuje (byť mnozí bez ohledu na pravidla). Při tvorbě metodiky improvizace je tedy nutné se problematice harmonie věnovat a osvětlit její (alespoň základní) principy.

¹⁶⁶ Viz oddíl 2.3.1.4 *Hudební vzdělání*.

2.3.3.5 Improvizační dovednosti

Z praktických improvizačních dovedností umím:

Hodnota		Procent	Odpovědí
hru melodické linky dle vlastní fantazie		86 %	175
tvorbu předvětí a závětí		61 %	124
ozdobování již zapsané melodie (církevní písně) pomocí střídavých tónů, průchodů, průtahů.		75 %	154
dvojhlasý kontrapunkt (bicinium)		34 %	70
tříhlasý (případně vícehlasý) kontrapunkt		18 %	37
hru dle akordických značek		77 %	157
hru dle generálbasu		31 %	63
modulaci		49 %	99
harmonizaci		65 %	132
improvizaci přede hry k církevní písni (v jakémkoliv stylu a formě)		70 %	142
improvizaci mezihry (tzv. "preludování") k liturgickým úkonům (v jakémkoliv stylu a formě)		67 %	137
improvizaci rozsáhlejší hudební formy (preludium, toccata, fuga atd...)		11 %	22
jiné improvizační dovednosti (uvedte)		9 %	19

Celkový počet odpovědí: 204

Graf obsahuje 13 položek – praktických improvizačních dovedností, které jsou užitečné pro varhanní působení v liturgickém prostředí.

První dvě položky se věnují melodické tvorbě. Jejich srovnáním zjistíme zajímavý nepoměr. Zatímco 86 % respondentů dokáže improvizovat melodickou linku dle vlastní fantazie, pouze 61 % ji dovede periodicky uspořádat do předvětí a závětí. Potvrzuje to předpoklad, že varhaníci jsou často na základě liturgické praxe zvyklí hrát „nekonečné melodie“, ale už neřeší, zda improvizace tvoří logický formální celek. Při tvorbě metodiky je tedy nutné se na tuto skutečnost zaměřit a důsledně dbát o dodržování hudebních forem.

Třetí položka zjišťuje dovednost ozdobování dané melodie (variační technika). Přestože se

jedná o jeden z nejsnadnějších způsobů improvizace, ovládá toto umění pouze 75 % respondentů. Není vyloučeno, že čtvrtina varhaníků pouze netuší jednoduchost této metody, a proto ji nikdy nevyužila. Opět je potřeba zohlednit tuto skutečnost při tvorbě metodiky.

Další dvě položky výzkumu se zabývají kontrapunktickými dovednostmi. Vzhledem k tomu, že se jedná o náročnější způsob improvizace, zcela dle očekávání je i počet respondentů jak u dvojhlasého (34 %) tak i u vícehlasého (18 %) kontrapunktu relativně malý.

Zajímavé srovnání se nabízí u položek zabývajících se hrou dle akordických značek a generálbasem. Dle předpokladů převažuje u varhaníků dovednost hry z akordických značek nad generálbasem (akordické značky – 77 %, generálbas – 31 %). Potvrzuje to teorii, že akordické značky dnes tvoří jakousi pomyslnou náhražku generálbasu, ze kterého se postupně stává úzce specializovaná záležitost, vhodná především k historicky poučené interpretaci.

Dalšími položkami z okruhu harmonických dovedností jsou modulace a harmonizace. Zatímco dovednost modulace ovládá zhruba polovina respondentů, k harmonizaci se přihlásilo 65 % varhaníků. Tento výsledek je překvapující, neboť obě činnosti jsou do určité míry provázané, a tak by měl být počet respondentů u obou položek přibližně stejný. Vysvětlení nesrovnalosti spočívá v tom, zda je dovednost harmonizace u varhaníků v souladu s pravidly klasické harmonie. Pokud totiž srovnáme varhaníky ovládající harmonizaci s počtem varhaníků, kteří dovedou spojovat akordy dle pravidel,¹⁶⁷ zjistíme, že minimálně 15 % respondentů harmonizuje, aniž by řešilo správné spojování akordů.¹⁶⁸ Harmonizovat dle pravidel tedy dovede jen 50 % varhaníků, což koresponduje s počtem respondentů, kteří ovládají dovednost modulace. S touto skutečností je při tvorbě metodiky třeba počítat.

Následující dvě položky zjišťují dovednost improvizace přede hry k církevní písni a mezihry („preludování“) k liturgickým úkonům. Počet respondentů je u obou činností relativně velký (70 % a 67 %). Pokud si však uvědomíme, že výše uvedené činnosti jsou k varhannímu působení v liturgickém prostředí víceméně nezbytné, tak je 30 % varhaníků neschopných vytvořit přede hru, či mezihru číslem spíše alarmujícím. Případná metodika by se tedy touto tematikou měla intenzivně zabývat.

Závěrečné položky tohoto oddílu se zabývají rozsáhlejšími hudebními formami a jinými improvizacími dovednostmi. Varhaníci, kteří uvedli tyto dovednosti, patří dle očekávání mezi hudební profesionály (absolventi hudebních fakult a konzervatoří).

¹⁶⁷ Viz oddíl 2.3.3.4 *Spojování akordů*.

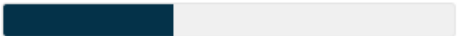
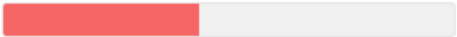



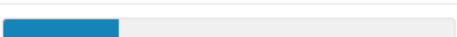


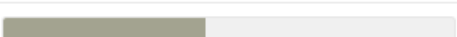




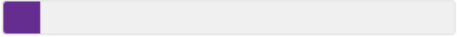
¹⁶⁸ K tomuto počtu lze jednoduše dojít součtem prvních dvou položek oddílu 2.3.3.4 *Spojování akordů* – tj. 35 % + 15 % = 50 % (počet varhaníků spojujících dle pravidel). Odečteme-li 50 % těchto respondentů od 65 % varhaníků s dovedností harmonizace, získáme uvedených 15 % varhaníků harmonizujících bez pravidel klasické harmonie.

Do kolonky „jiné“ pak respondenti psali dovednosti, které se dají bez problému zařadit do položky „tří a vícehlasý kontrapunkt“, či „improvizace rozsáhlejších hudebních forem“, např: „*imitace*“, „*scherzo*“, „*variac*“, „*toccata*“, „*závěrečné postludium*“, „*volná improvizace na danou píseň*“, „*volná improvizace – fantasie*“, „*slavnostní preludium na téma písně z kancionálu*“, či univerzální „*koncertně cokoliv dle požadavků*“. Zajímavostí mezi těmito odpověďmi je „*doprovod gregoriánského chorálu*“ (který by se ovšem dal zařadit do položky „harmonizace“).

2.3.4 Vlastní požadavky

2.3.4.1 Požadavky na improvizační dovednosti

Z hudební improvizace bych se rád naučil (považuji za užitečné pro varhanní liturgickou hru), či se zdokonalil v těchto dovednostech:

Hodnota		Procent	Odpovědi
hra melodické linky dle vlastní fantazie		38 %	79
tvorba předvětí a závětí		44 %	91
ozdobování již zapsané melodie (církevní písně) - variace		46 %	96
dvojhlasý kontrapunkt		49 %	102
tří a vícehlasý kontrapunkt		60 %	126
hra dle akordických značek		26 %	54
hra dle generálbasu		49 %	103
modulace		49 %	103
harmonizace		45 %	94
improvizace přede hry k církevní písni (v jakémkoliv stylu a formě)		52 %	109
improvizace mezihry (tzv "preludování") k liturgickým úkonům (v jakémkoliv stylu a formě)		56 %	118
improvizace rozsáhlejší hudební formy (preludium, toccata, fuga atd...)		66 %	137
jiné improvizační dovednosti (uveďte)		8 %	17
nevím, nemám konkrétní představu		9 %	19

Celkový počet odpovědí: 209

Položky v grafu logicky korespondují s položkami z předchozího oddílu 2.3.3.5 *Improvizální dovednosti*, čímž se nabízí možnost srovnání výsledků obou oddílů. Oproti předešlému zde byla navíc přidána položka „nevím, nemám konkrétní představu“.

Zájem o naučení se/zdokonalení se v improvizaci melodické linky a s tím související tvorbě předvětí a závětí projevilo okolo 40 % dotázaných. Tento počet mírně přesahuje počet respondentů, kteří dle předchozího oddílu tyto dovednosti vůbec neovládají. Svědčí to o skutečnosti, že někteří varhaníci považují melodickou tvorbu za důležitou a chtějí se v ní dále zdokonalovat.

Velmi podobná situace panuje i v položce o ozdobování melodické linky (variační tvorba). Přestože 75 % varhaníků již tuto dovednost ovládá, 46 % varhaníků se chce variační tvorbě naučit, či se v ní dále zdokonalit.

Improvizace založené na kontrapunktu tradičně patří mezi typické dovednosti varhaníků. Je tedy do jisté míry překvapením, že o tuto činnost projevilo zájem pouze 60 % respondentů (v případě dvouhlasého kontrapunktu dokonce pouhých 46 %¹⁶⁹). Vysvětlení lze pravděpodobně nalézt v obtížnosti kontrapunktické tvorby, což vytváří pro mnoho varhaníků odrazující faktor. Dalším důvodem by mohla být populární hudba, která má díky současným médiím veliký vliv na estetické vnímání v populaci, a která s principy kontrapunktu prakticky nepracuje. Mnozí hudebníci tak již dnes nepovažují kontrapunktickou činnost za zajímavou.

Velmi malé procento dotázaných by se chtělo naučit hře pomocí akordických značek. Pokud ovšem toto číslo (26 %) dáme do souvislosti s dovednostmi respondentů, zjistíme, že 77 % varhaníků již hru pomocí akordických značek ovládá. Jedná se tedy o zbylá procenta dotazovaných, kteří tuto dovednost ještě neumějí a mírný přesah (3 %) opět značí varhaníky, kteří se v této činnosti chtějí zdokonalit.

Skoro polovina dotázaných (49 %) by se ráda naučila hře dle generálbasu. Přičteme-li k tomuto počtu 31 % varhaníků, kteří již toto umění ovládají, zjistíme, že pouze 80 % varhaníků se problematikou generálbasu zabývá, či by se zabýrat chtělo. Sice to není zanedbatelný počet, ale ve srovnání s „konkurenčními“ akordickými značkami se jedná o markantní rozdíl. Opět to potvrzuje teorii, že hra dle generálbasu, která ještě donedávna byla považována za povinnou dovednost každého varhaníka, je již dnes spíše na ústupu a je nahrazována právě hrou pomocí akordických značek.

V dalších požadavcích z oblasti harmonických improvizčních dovedností – v modulaci a harmonizaci se počet respondentů pohybuje těsně pod 50 %. Stejně jako v mnoha předchozích

¹⁶⁹ V případě dvouhlasého kontrapunktu se pravděpodobně jedná o malou efektivitu improvizací postavených na této dovednosti. Dvouhlasý kontrapunkt se v praxi používá spíše jako „odrazový můstek“ pro tvorbu v kontrapunktu vícehlasém.

případech je toto číslo téměř přesně vyváženo počtem varhaníků, kteří již tyto činnosti ovládají. Mírný přesah zájemců o zdokonalení se v harmonizaci (10 %) tentokrát vyznačuje zejména varhaníky, kteří sice v praxi harmonizaci provozují, ale neovládají ji správně dle pravidel klasické harmonie.

Podstatnější přesahy zájemců (více než 20 %) nalezneme u dovedností „*improvizace přede hry k církevní písni*“ a „*improvizace mezihry k liturgickým úkonům*“. Je to způsobeno jednak nezbytností tohoto umění pro varhanní liturgickou praxi, ale také velikou pestrostí stylů a způsobů, jakými lze tuto činnost provozovat.

Improvizaci rozsáhlejších hudebních forem by se rádo naučilo 66 % varhaníků. Je to relativně veliký počet, zejména pokud si uvědomíme, že se jedná o dovednost, která není k liturgické praxi bezpodmínečně nutná. Na druhou stranu improvizace velkých preludií, fug, fantasií a toccat tradičně patří mezi sny každého varhaníka.

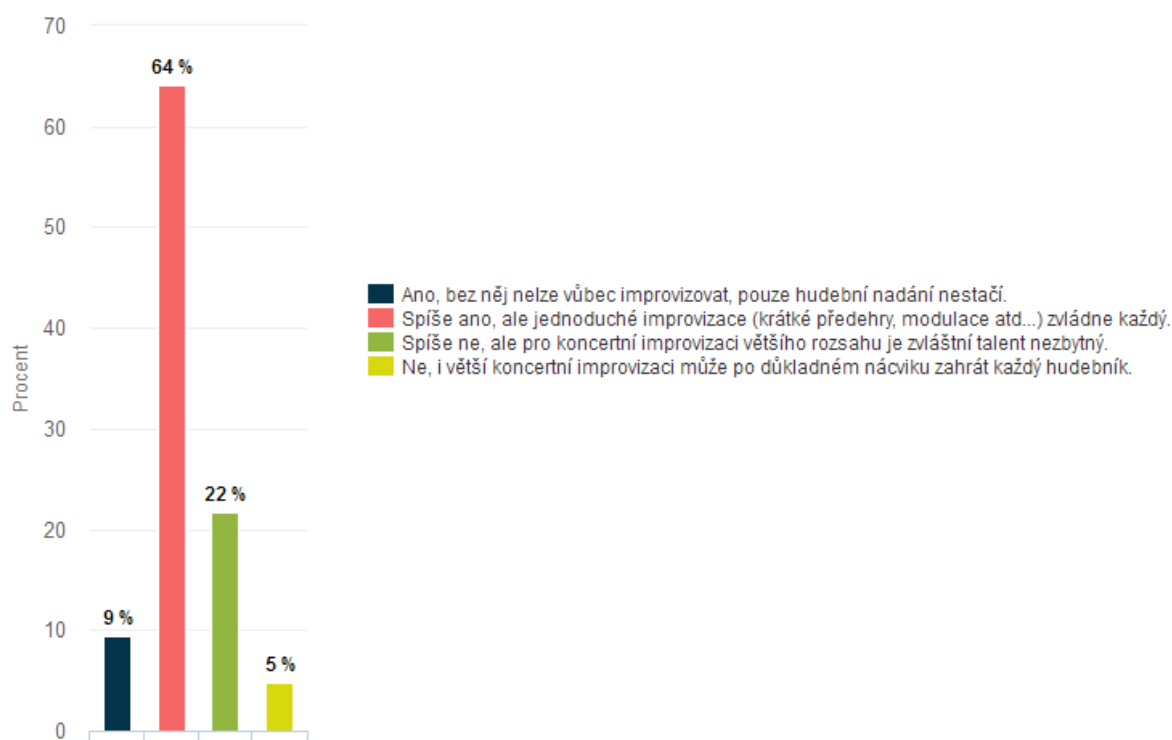
Mezi požadavky na jiné improvizací dovednosti se opět objevil velký počet činností, které by se daly zařadit do položek uvedených v tomto oddílu, jen měly zpřesňující charakter, např.: „*fuga na téma církevní písně*“, „*slavnostní přede hra*“, „*efektní dohra na pleno*“, „*chorálová přede hra*“, „*fuga na dané téma*“, „*cantus firmus v různých hlasech*“ a nechyběl ani univerzální požadavek „*vše, co je potřeba*“. Z tohoto výčtu vybočovaly pouze 3 požadavky: „*prvky jazzové harmonizace*“, „*improvizace s promyšleným využitím postupů hudby 20. a 21. stol. (témbrová hudba + aleatorika)*“¹⁷⁰ a víceméně obdobný požadavek „*improvizace ve stylu a formách soudobé vážné hudby*“. V tomto případě je na místě si uvědomit, že se jedná pouze o tři odpovědi z celkového počtu 209 a je tudíž otázkou, zda by se těmito požadavky měla případná metodika zabývat.

¹⁷⁰ Respondent s tímto požadavkem je absolventem oboru skladba na konzervatoři.

2.3.5 Doplnující informace

2.3.5.1 Potřeba zvláštního talentu k improvizaci

Domníváte se, že k hudební improvizaci je potřeba zvláštní talent?



Hodnota	Procent	Odpovědí
<div></div> Ano, bez něj nelze vůbec improvizovat, pouze hudební nadání nestačí.	9 %	20
<div></div> Spíše ano, ale jednoduché improvizace (krátké přede hry, modulace atd...) zvládne každý.	64 %	136
<div></div> Spíše ne, ale pro koncertní improvizaci většího rozsahu je zvláštní talent nezbytný.	22 %	46
<div></div> Ne, i větší koncertní improvizaci může po důkladném nácviku zahrát každý hudebník.	5 %	10

Celkový počet odpovědí: 212

Přesvědčení, že k improvizaci je potřeba zvláštní talent již sice bylo v mnoha vědeckých publikacích vyvráceno,¹⁷¹ ale předpokládá se, že mezi chrámovými varhaníky zůstává tento názor stále živý. Výsledky výzkumu bohužel tento předpoklad v plné míře potvrzují. Pouhých 5 % varhaníků zastává vědci dokázané tvrzení, že improvizace je (stejně jako jiná hudební činnost) především záležitostí píle a systematické práce, a že k ní žádný speciální talent (samozřejmě kromě talentu hudebního) není potřeba.¹⁷² Při tvorbě metodiky je tedy nutné mít tuto skutečnost na mysli a pomocí systematických metod neustále vést varhaníky tak, aby co nejdříve získali přesvědčení, že se veškeré improvizační dovednosti mohou soustavnou prací naučit.

2.3.5.2 Učebnice improvizace – zkušenosti a přínos

V tomto oddíle respondenti odpovídali na dotaz, zda se již setkali s nějakou učebnicí improvizace. V případě kladné odpovědi měli uvést její název a napsat komentář, zda jim daná učebnice byla přínosná a v čem.

Na otázku reagovalo 132 respondentů. 79 varhaníků uvedlo, že se s žádnou učebnicí nikdy nesetkali a z tohoto počtu 12 dotázaných negativní odpověď doplnilo komentářem, že by měli o případnou učebnici improvizace zájem. 3 respondenti se s učebnicí improvizace setkali, ale vzhledem k tomu, že pro ně nepředstavovala přínos, nedovedou si již vybavit název. 4 respondenti uvedli místo učebnice improvizace jinou hudebně teoretickou literaturu – ve 3 případech se jednalo o *Učebnici harmonie* Jaroslava Kofroně a v 1 případě o knihu *Harmonicky myslet a slyšet* od Vladimíra Tichého.

Pouhých 46 varhaníků uvedlo přesný název učebnice improvizace a z toho 24 respondentů doplnilo komentář o jejím přínosu.¹⁷³ Níže jsou uvedeny všechny v dotazníku zmíněné učebnice včetně komentářů a krátkého shrnutí. Pořadí je stanoveno sestupně dle frekvence výskytu v odpovědích.

¹⁷¹ Srov. NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2011. str. 30–33.

¹⁷² Samozřejmě, že se kvalitativně od sebe mohou improvizace lišit, podobně jako se od sebe kvalitativně liší hudební skladby. To, že někdo improvizuje lépe a jiný hůře závisí na mnoha faktorech, například i na momentálním rozpoložení hráče. Se samotnou dovedností improvizovat však tato skutečnost v podstatě nesouvisí.

¹⁷³ Součet respondentů u výčtu jednotlivých učebnic (celkem 48) se od těchto údajů nepatrně liší. Je to způsobeno tím, že dva z respondentů figurují u dvou učebnic a zároveň jsou i autory dvou komentářů (kterých je tudíž celkově 26).

název: **VODRÁŽKA, J. Varhanní improvizace.**

počet respondentů: 32

komentáře respondentů:

- „celkem přínosná“
- „Nerozuměl jsem víc než dvě kapitoly.“
- „velmi přínosná v kombinaci s osobním výkladem pana profesora Vodrážky“
- „Potřeboval bych k ní pedagogické vedení.“
- „Samostatně se s ní nedá pracovat.“
- „Obsahuje zajímavé postupy k výuce improvizace.“
- „Nebavila mě, byla zbytečně složitá a nedávala moc prostoru pro kreativitu.“
- „vhodná pro praktické procvičování harmonických spojů a generálbasu“
- „Při vší úctě k autorovi mi moc platná nebyla (asi není pro začátečníky).“
- „bez většího přínosu“
- „příliš složitá pro začátečníka“
- „Přínos vidím v tom, že je to jedna z mála učebnic improvizace v češtině.“
- „zajímavý metodický plán a východisko z harmonie“
- „Dobré nápady, co se dá dělat s harmonií.“
- „Pro amatéra bez hudebního vzdělání naprosto nepřístupná.“
- „dobrý výklad klasické harmonie“
- „Ve srovnání s německou učebnicí od Gaara mi ta německá přišla užitečnější.“

shrnutí: Varhanní improvizace od Jaroslava Vodrážky patří mezi nejznámější učebnice tohoto zaměření v ČR. Jelikož její autor, sám proslulý improvizátor, pedagogicky působil na Pražské konzervatoři, je učebnice primárně určena právě studentům konzervatoří a počítá s přítomností pedagoga při výuce. Z těchto důvodů není vhodná pro amatérské varhaníky, protože na mnohé z nich působí složitě a nesrozumitelně, což potvrzují i mnohé komentáře respondentů. Zároveň se vůbec nezabývá kreativní složkou improvizace. Z metodického hlediska se tak jedná v podstatě o aplikovanou hudební teorii (harmonie, kontrapunkt, formy). Velikým pozitivem učebnice je

přiložená nahrávka s vypracovanými improvizacími formami realizovaná pomocí nejlepších studentů profesora Vodrážky.

název: **STEYER, J. Improvizace pro chrámové varhaníky.** (metodické články vycházející od roku 2019 v periodiku *Varhaník – časopis pro varhanickou praxi*)

počet respondentů: 5

komentáře respondentů:

- „První kapitoly jsem zvládala bez problému, další už jsou náročnější.“

shrnutí: Improvizace pro chrámové varhaníky staví na léty ověřených metodických postupech používaných při výuce improvizace na letním Tachovském varhaním kurzu. Zatím vychází formou článků v periodiku *Varhaník – časopis pro varhanickou praxi*, ale do budoucna je plánováno uváděnou metodiku vydat ve formě učebnice. Metodika je určena především amatérským chrámovým varhaníkům.

název: **KELLER, H. Schule der Choralimprovisation.**

počet respondentů: 3

komentáře respondentů:

- „Zatím ji postupně procházím, tak teprve uvidíme.“
- „Bohužel byla naprosto k ničemu.“

shrnutí: Schule der Choralimprovisation německého varhaníka (a velkého propagátora hudby J. S. Bacha) Hermanna Kellera patří mezi typické učebnice improvizace klasického stylu, které jsou postaveny zejména na praktické aplikaci harmonie a kontrapunktu dle přísných pravidel. Vedle Vodrážkovy Varhanní improvizace patřila po dlouhou dobu mezi nejpoužívanější učebnice improvizace v ČR. Stejně jako u Vodrážky je Kellerova metodika určená především pro vzdělávání profesionálních varhaníků, čemuž nasvědčuje i jeden ze dvou komentářů.

název: DUPRÉ, M. *Cours Complet d'Improvisation á l'Orgue.*

počet respondentů: 2

komentáře respondentů:

- „Aplikace teorie, ale i to může být přínosem.“
- „Dobrá práce s tématy a mnoho dalších věcí, ale vhodné spíše pro pokročilé.“

shrnutí: Dvoudílný *Cours Complet d'Improvisation á l'Orgue* francouzského varhaníka a skladatele Marcela Duprého patří mezi nejslavnější světové učebnice improvizace. První díl je metodicky postaven na tematické práci a práci s harmonií, druhý se věnuje hudebním formám. Cílovou skupinu pro Duprého metodiku, postavené především na aplikaci hudební teorie, tvoří především profesionální varhaníci. Učebnice je náročná dokonce i pro studenty konzervatoří, což opět potvrzuje jeden z komentářů.

název: GAAR, R. *Orgelimprovisation, Lehrplan und Arbeitshilfen.*

počet respondentů: 1

komentáře respondentů:

- „Obecně užitečnější než třeba Vodrážka, víc vysvětluje a představuje jednotlivé formy v průřezích různými obdobími.“

shrnutí: *Orgelimprovisation* Reinera Gaara se podobně jako učebnice od Duprého zabývá nejprve harmonií a posléze formami. Velikým přínosem je kapitola zaměřená na různé styly a formy v rámci hudebních dějin, tuto skutečnost zmiňuje i pochvalný komentář respondenta. Cílovou skupinou Gaarovy metodiky jsou opět spíše profesionální varhaníci.

název: STECKER, K. *Nauka o nethematické improvizaci varhanní.*

počet respondentů: 1

komentáře respondentů:

- „dobré vysvětlení kadencí a harmonizace jednotlivých stupňů tóniny“

shrnutí: Steckerova učebnice improvizace z roku 1904 již dle názvu vychází z metodiky improvizace postavené na aplikované harmonii. Jak uvádí i komentář respondenta, problematika harmonie je zde dobře vysvětlena, ostatní improvizací dovednosti v učebnici bohužel chybí.

Učebnice je tedy vhodná pro varhaníky, kteří se chtějí zdokonalit v harmonických prvcích improvizace.

název: STOIBER, F. J. *Faszination Orgelimprovisation*.

počet respondentů: 1

komentáře respondentů:

- „veliký přínos v automatizaci“

shrnutí: Stoiberova učebnice improvizace má velmi slibný a inspirativní začátek, ve kterém například zajímavě pracuje s modálními tóninami. Bohužel autor záhy přechází k harmonické práci postavené na aplikované teorii. Cvičení uvedená v učebnici jsou vhodná především k automatizaci improvizčních prvků (jak uvádí ve svém komentáři respondent).

název: CHRISTENSEN, J. B. *Základy generálbasové hry v 18. století*.

počet respondentů: 1

komentáře respondentů:

- „Na generálbas a improvizaci na něm postavenou je to fajn.“

shrnutí: Učebnice vynikajícího pedagoga Scholy Cantorum v Basileji J. B. Christensena je (jak napovídá název a potvrzuje komentář respondenta) zaměřena pouze na hru generálbasu. Téma autor zpracoval velmi neobvyklým způsobem – Christensen zformoval dobové příručky hry generálbasu z 18. století a připojil k nim vlastní komentáře s příklady. Učebnice má tak kromě pedagogického významu i hudebně historický přesah, neboť ukazuje různé způsoby hry hudebníků 18. století a používané metodiky výuky generálbasu. Christensenova učebnice je určena spíše pro profesionální hudebníky, zabývající se historicky poučenou interpretací.

název: VELEBNÝ, K. *Jazzová praktika (I+II)*.

počet respondentů: 1

komentáře respondentů: 0

shrnutí: Dvoudílná učebnice jednoho z našich největších odborníků na jazzovou hudbu obsahuje praktické pokyny k improvizaci v rámci jazzového žánru. Je určena jak profesionálním hráčům, tak

i pokročilejším žákům hudebních škol, případně samoukům. Přínos pro varhaníky tkví spíše v žánrovém obohacení improvizčních dovedností.

název: MEHEGAN, J. *Jazz Improvisation*.

počet respondentů: 1

komentáře: 0

shrnutí: Slavná čtyřdílná jazzová učebnice ze 60. let 20. století určená klavíristům. První díl se zabývá harmonickými a rytmickými principy, druhý melodickou linkou a třetí + čtvrtý díl různými stylovými odlišnostmi v rámci jazzu. Stejně jako v případě Jazzových praktik Karla Velebného tkví přínos této učebnice pro varhaníky spíše v žánrovém obohacení improvizčních dovedností.

CELKOVÉ SHRUTÍ

Výzkum potvrdil očekávaný předpoklad, že převážná většina učebnic improvizace používaných v ČR je založena na principu aplikované teorie. Tradice tohoto způsobu výuky je u nás natolik zakořeněná, že někteří respondenti dokonce uvedli jako učebnici improvizace i ryze teoretickou literaturu (učebnice harmonie). Důsledky této skutečnosti se projevily i v převažujících negativních komentářích respondentů, neboť tato metodika je již ze své podstaty příliš teoretická, neinspirativní a zejména na amatérské varhaníky často působí odrazujícím dojmem. Je zajímavé, že se mezi uvedenými učebnicemi prakticky nevyskytovala literatura z opačného metodického spektra, tj. učebnice kladoucí důraz na rozvoj kreativity. Pravděpodobnou příčinou může být, že se tento typ učebnic spíše vyskytuje ve státech severní Ameriky¹⁷⁴ a v tradičněji založené Evropě je na pokraji zájmu. Pro případnou tvorbu metodiky improvizace se jedná o důležitý signál – v současné době by bylo potřebnější metodiku stavět spíše na rozvoji kreativity (samozřejmě v součinnosti s hudebními pravidly), neboť učebnic založených na principu aplikované teorie je dostatek. Pro metodiku postavenou na kreativě hovoří i skutečnost, že se jedná o vhodnější přístup pro amatérské hudebníky, kteří tvoří u chrámových varhaníků většinu.

¹⁷⁴ Mezi nejznámější učebnice varhanní improvizace v USA a Kanadě, jejichž metodika je založená především na kreativní tvorbě, patří například tyto:

HANCOCK, G. *Improvising*. 1. vyd. New York: Oxford University Press, 1994.

OVERDUIN, J. *Making Music: Improvisation for Organists*. 1. vyd. New York: Oxford University Press, 1998.

2.3.5.3 Varhanní kurzy – zkušenosti a přínos

V tomto oddíle respondenti odpovídali na otázku, zda již absolvovali nějaký varhanní kurz, jehož součástí byla výuka improvizace. V případě kladné odpovědi měli napsat komentář, zda jim byl kurz přínosný a v čem.

Na otázku reagovalo 127 respondentů. 53 varhaníků uvedlo, že žádný kurz nikdy neabsolvovalo, z toho jeden dotázaný odpověď doplnil komentářem, že by rád nějaký kurz navštívil. 2 respondenti odpověděli kladně, ale neuvedli ani název kurzu, ani komentář. 25 respondentů s kladnou odpovědí neuvedlo název kurzů, ale komentářem zhodnotili jejich přínos (tyto komentáře jsou uvedeny níže za výčtem kurzů). 47 dotazovaných varhanní kurz absolvovalo a uvedlo přesný název kurzu. Z tohoto počtu 35 respondentů ohodnotilo kurz komentářem.¹⁷⁵ Níže jsou uvedeny všechny v dotazníku uvedené kurzy včetně komentářů respondentů a krátkého shrnutí. Pořadí je stanoveno sestupně dle frekvence výskytu v odpovědích.

název: Varhanický kurz při Arcibiskupství pražském

počet respondentů: 16

komentáře respondentů:

- *„přínos ve zdokonalení hry při liturgii“*
- *„Naučil jsem se přede hry k písni.“*
- *„Naučil jsem se, že improvizace má svá pravidla a také to, že řídit se jimi je pro mne velmi těžké.“*
- *„Naučil jsem se základy improvizace, harmonizace a ucelil si to, co jsem už alespoň lehce ovládal. Zároveň jsem získal jistotu a sebevědomí, abych se do improvizace mohl vůbec pouštět při liturgickém hraní.“*
- *„Kurz změnil můj názor, že se improvizace nedá naučit. Naučila jsem se navíc některé základní postupy, které zkulturnily a obohatily mou hru.“*
- *„důkladné cvičení kadencí s klamným spojem ve všech tóninách, harmonizace kancionálových písní“*
- *„Kurz mi dal základy improvizace.“*

¹⁷⁵ Součet respondentů u výčtu jednotlivých kurzů (celkem 51) se od těchto údajů nepatrně liší. Je to způsobeno tím, že jeden z respondentů figuruje u třech kurzů a dva z respondentů figurují u dvou kurzů. Zároveň tito varhaníci uvedli ke každému absolvovanému kurzu komentář (kterých je tudíž celkově 39).

- „Naučila jsem se improvizovat jednoduchou předehtu.“
- „Zjištění, že pro improvizaci je důležitá systematická práce.“
- „veliký přínos ve všech improvizčních dovednostech“
- „Bohužel už jsem spoustu věcí zapomněla.“
- „tvorba předehty, mezihry a dohty k písni“
- „Díky individuální výuce se nemuselo jít od začátku, ale navazovalo se na dosavadní znalosti.“

shrnutí: Varhanní kurz při Arcibiskupství pražském již tradičně patří mezi chrámovými varhaníky k nejoblíbenějším, o čemž svědčí i největší zastoupení mezi respondenty výzkumu. Kurz trvá dva roky, každý týden má účastník individuální hodinu varhan a jednou za měsíc se konají hromadné přednášky spojené s liturgickou praxí. Zájemci o kurz musí projít přijímacími zkouškami, kde prokážou elementární hudební znalosti a dovednosti. Kurz tedy není určen úplným začátečníkům. Velká výhoda kurzu tkví v individuální výuce, díky níž může lektor navázat a rozvíjet dosavadní znalosti a dovednosti frekventanta (zmiňuje se o tom i jeden z komentářů).

název: **Tachovský varhanní kurz**

počet respondentů: 15

komentáře respondentů:

- „Velmi přínosný kurz, naučil jsem se základy improvizace.“
- „Veliký přínos, pamatuju si například ozdobování.“
- „veliký přínos pro liturgickou improvizaci“
- „Kurz byl velmi přínosný.“
- „Kurz mi pomohl v překonání bariéry, že improvizaci nezvládnu.“
- „základy improvizace a množství podnětných cvičení“
- „Naučil jsem se základy kontrapunktu a lehké základy moderní improvizace.“
- „Pro mě jako amatéra zásadní přínos!“
- „základní představa ohledně improvizace“

- „Bohužel jsem nedokázala získané poznatky svépomocí aplikovat.“
- „Velmi přínosný kurz – naučila jsem se ozdobovat melodii již zharmonizované písně a také několik základních harmonických pravidel.“
- „Jsem úplný začátečník, takže přínosné to bylo ve všem.“
- „Veliký přínos a zjištění, že improvizace musí mít stanovenou formu, metrum a styl, jinak je to nesmyslný mix.“

shrnutí: Tachovský varhanní kurz má mnohaletou tradici a patří k typickým představitelům letních hudebních kurzů. Je určen chrámovým varhaníkům bez ohledu na jejich znalosti a dovednosti, což mu zaručuje každoroční trvalý zájem ze stran frekventantů. Výuka probíhá po dobu pěti dnů a je zakončena společnou hrou při liturgii. Účastníci jsou dle úrovně rozděleni do tří skupin po cca osmi lidech a absolvují jak praktickou výuku u varhan (základy varhanní hry a varhanní improvizace), tak i výuku teoretickou (kromě hudební teorie i základy liturgiky). Nechybí ani základy intonace a sborový zpěv. Určitou nevýhodou kurzu je hromadná výuka, kvůli níž není možné se intenzivně věnovat individuálním potřebám každého frekventanta (z této nevýhody pramení i jeden negativní komentář, ve kterém respondentka popisuje neschopnost svépomocí aplikovat získané poznatky).

název: **Varhanní kurzy Martina Kubáta „Improvizace v liturgii“**

počet respondentů: 9

komentáře respondentů:

- „velmi přínosný kurz“
- „malý přínos“
- „pro chrámové varhaníky ideální (harmonizace písní, improvizace vycházející z motivů duchovních písní)“
- „Moc už si nevzpomínám, co jsme tam dělali, vybavuje se mi ostinátní figura.“
- „Kurz byl zajímavý a co se týká přínosu, těžko hodnotit, když se tomu člověk nevěnuje soustavně. Lépe by mi asi vyhovoval postup držící se klasické látky v hudební teorii.“

shrnutí: Varhanní kurzy Martina Kubáta „Improvizace v liturgii“ probíhají buď klasickou formou pětidenního letního kurzu, nebo formou víkendových setkání. Kurz probíhá pokaždé na jiném místě

v ČR, což představuje velkou výhodu v možnosti poznat různé nástroje. Náplň kurzu bývá vždy zářmována konkrétní tematikou – např. v roce 2019 se kurz konal s podtitulem „Inspirace Petrem Ebenem a gregoriánským chorálem“. Tematické zaměření kurzu představuje veliký přínos zejména pro zkušenější liturgické varhaníky, úplným začátečníkům však může být spíše na překážku – zde je i pravděpodobný důvod ne zcela pozitivních komentářů respondentů výzkumu.

název: Convivium – letní škola duchovní hudby

počet respondentů: 5

komentáře respondentů:

- „Absolvoval jsem dva ročníky – pomohly mi v začátcích se základy improvizace.“
- „tvorba preludií – tvoření druhého hlasu ke kancionálovým písním“
- „málo času na praxi u varhan“

shrnutí: Letní školu duchovní hudby Convivium organizuje Společnost pro duchovní hudbu. Jedná se o týdenní kurz konaný v inspirativních prostorách některého z klášterních komplexů v ČR. Výuka varhan tvoří pouze jednu z položek náplně kurzu, hlavní těžiště letní školy ale spočívá spíše v liturgickém zpěvu různého zaměření (sborový zpěv, sólový zpěv, zpěv gregoriánského chorálu). Z těchto důvodů již nezbyvá mnoho času na varhanní praxi, což zmiňuje i jeden z komentářů. Na druhou stranu je nespornou výhodou kurzu možnost individuálních hodin u varhan.

název: Varhanní kurz při Biskupství plzeňském

počet respondentů: 2

komentáře respondentů:

- „Veliký důraz na hudební nauku, dodnes z toho čerpám.“

shrnutí: Varhanní kurz při Biskupství plzeňském v principu vychází z podobného kurzu pořádaného Arcibiskupstvím pražským (viz výše). Má shodnou dvouletou délku trvání a rozdíl tvoří pouze výuka ve čtrnáctidenním cyklu. Součástí kurzu je i letní soustředění a každoroční přehlídka varhaníků.

Název: **Varhanní kurz Thomase Ospitala v Olomouci**

počet respondentů: 2

komentáře respondentů:

- „*přínos v držení formy, harmonie, využití barev varhan i u „obyčejnějších“ rejstříků*“
- „*spíše teoretické seznámení s francouzským improvizačním stylem*“

shrnutí: Jednorázový varhanní kurz Thomase Ospitala konaný v září roku 2018 v Olomouci je typickým představitelem mistrovského varhanního kurzu vedeného přední světovou hudební osobností. Kurz je určen především profesionálním hudebníkům, což potvrzují oba autoři komentářů, kteří jsou absolventy konzervatoře v oboru varhany.

název: **Letní varhanní kurz Českobratrské církve evangelické**

počet respondentů: 1

komentáře respondentů:

- „*Kurz jsem absolvoval 5x, pro improvizaci přínosné.*“

shrnutí: Letní varhanní kurz ČCE pořádaný celocírkevním kantorem Ladislavem Moravetzem. Kurz je určen začínajícím až mírně pokročilým varhaníkům, včetně hráčů na klavír, kteří na varhany ještě nehrají, ale rádi by se touto formou zapojili do liturgie Českobratrské církve evangelické.

název: **Setkání s hudbou v Soběslavi**

počet respondentů: 1

komentáře respondentů:

- „*Kurz jsem absolvoval několikrát. Přínosný byl zejména v odstranění mýtů kolem improvizace, nácvičku několika forem variací a v praktickém vyzkoušení zejména koncertní improvizace.*“

shrnutí: Setkání s hudbou v Soběslavi má klasickou formu desetidenního letního kurzu. Kromě

varhanní improvizace se zde frekventanti mohou zdokonalit ve hře na housle, violoncello, klavír, kytaru a také ve zpěvu. Výuka probíhá individuálně a je zakončena koncertem účastníků kurzu. Z hlediska varhan je kurz určen pokročilejším amatérům a profesionálům, neboť výstupem výuky by měla být koncertní improvizace (jak zmiňuje respondent v komentáři).

Komentáře respondentů bez uvedení názvu kurzů:

- „Na kurzech jsem se naučil alespoň základní primitivní improvizaci.“
- „Z nulové schopnosti jsem díky kurzům na kůru a zvládám doprovod lidu.“
- „Dozvěděl jsem se údaje o funkci varhan, harmonii, různé názory, rozvoj techniky a kontakty na další varhaníky.“
- „Kurz dobrý, ale potřebuji trénink.“
- „Naučila jsem se mezihry a spoustu dalších věcí.“
- „Bohužel kurz pro mě nebyl přínosný.“
- „posun v kreativitě a formě“
- „důležité informace, např. předvěti a závěti“
- „Už jsem bohužel vše zapomněl.“
- „veliký přínos pro liturgickou hru“
- „Veliký přínos, začínal jsem totiž úplně od nuly.“
- „Naučil jsem se, jak se dá vytvořit předehra, mezihra a dohra + inspirace melodií.“
- „Lépe jsem pochopil hudební souvislosti.“
- „přínos v improvizaci hudební formy“
- „Pomohly mi praktické ukázky.“
- „nové náměty a techniky“
- „Inspirace a triky, jak za „málo peněz udělat hodně muziky“.“
- „Kurz jsem absolvovala, nicméně improvizace se bojím (jsem velký trémista).“
- „Kurz jsem začal, ale nedokončil – nelíbil se mi styl.“
- „Na kurzu jsem se naučil základy improvizace.“

- „Díky kurzu jsem v sobě odbourala zábrany z improvizace, vše, co z improvizace zvládám jsem se naučila právě na kurzu.“
- „Kurz mi otevřel cesty, ze ZUŠ je člověk fixován na noty, a to je třeba na začátku improvizace odstranit a vzbudit v žákovi důvěru, že to dokáže.“
- „předehry k písni“
- „Naučil jsem se harmonizovat a základy kontrapunktu.“
- „Zbavil jsem se strachu z improvizace.“

SHRNUTÍ

Výzkum zcela potvrdil očekávaný předpoklad o obrovském přínosu kurzů pro chrámové varhaníky. Jak zmiňuje většina respondentů ve svých komentářích, kurzy pro ně často představují jedinou možnost vzdělání ve varhanní liturgické hře a zejména pak v improvizaci. Několik málo negativních komentářů vychází spíše ze skutečnosti, že většina varhanních kurzů má koncepci krátkodobého (nejčastěji týdenního) setkání, tudíž bývá způsob výuky velmi intenzivní a na vlastní zpracování probíraných vědomostí a dovedností není dostatek klidu. Z tohoto hlediska se opět jeví jako vhodný doplněk kurzů metodika zpracovaná v papírové podobě, např. ve formě učebnice, skript, případně výpisků z probírané látky toho daného kurzu. To by varhaníkům umožnilo, aby se mohli i mimo kurz svépomocí a soustavně věnovat rozvoji svých improvizčních dovedností.

2.4 Shrnutí a závěry

Díky početnému a z mnoha hledisek pestrému vzorku respondentů se podařilo shromáždit relevantní data o situaci mezi varhaníky, působícími v liturgickém prostředí. Získané informace jsou cenné o to více, uvědomíme-li si, že doposud nebyl žádný podobný výzkum týkající se této problematiky uskutečněn. Přestože jsou podrobné výsledky výzkumu i s analýzou uvedeny u jednotlivých položek výše, rád bych zde vyzdvihl několik nejzajímavějších poznatků.

- 1) Přestože mnoho lidí považuje chrámové varhaníky za skupinu složenou zejména ze starší generace obyvatel a výjimečně z mládeže, výzkum prokázal, že věkové složení chrámových varhaníků je zcela vyvážené a silné zastoupení v něm má i střední generace.

- 2) Stejně vyvážené je v této skupině i rozložení genderové (skoro přesně půl na půl). Občas slýchaný názor, že mezi varhaníky začínají převažovat ženy, tedy není pravdivý.
- 3) Převážná většina varhaníků dle získaných dat pravidelně nejméně jednou týdně (při liturgii) veřejně vystupuje. Výzkum tedy potvrzuje předpoklad, že v tomto ohledu chrámoví varhaníci předčí i frekvenci vystupování mnohých profesionálních umělců.
- 4) Mezi chrámovými varhaníky je v porovnání s jinými skupinami obyvatel vysoký podíl vysokoškolsky vzdělaných (60–80 %). Tato skupina se mimo jiné vyznačuje i zvýšeným zájmem o další vzdělávání a kritickým pohledem na něj, což dosvědčují data a komentáře, týkající se zkušeností s varhanními kurzy a učebnicemi improvizace.

Z výsledků výzkumu také vyplývá mnoho důležitých dat, která jsou klíčová pro sestavení vhodné metodiky výuky varhanní improvizace. Při její tvorbě je tedy potřeba vzít v potaz zejména následující skutečnosti:

- 1) Vzhledem k velmi různorodé věkové struktuře chrámových varhaníků v ČR¹⁷⁶ se jako nejlepší způsob prezentování metodiky jeví tradiční forma učebnice (skript) v papírové podobě. Také by metodika měla být podána v co nejstručnější podobě, neboť delší odborný text může působit odrazujícím dojmem.
- 2) Přestože je v ČR používáno několik učebnic improvizace, převážná většina z nich se ukazuje jako nevhodná pro varhaníky působící v liturgickém prostředí, neboť jsou metodicky založeny na principu aplikované teorie.¹⁷⁷ Vezmeme-li v potaz hudební vzdělání chrámových varhaníků v ČR,¹⁷⁸ je vhodnější metodiku postavit spíše na rozvoji fantazijní hry s postupným přidáváním pravidel a zvyšováním technické náročnosti. Tuto skutečnost navíc potvrzují i poznatky z hudební psychologie.¹⁷⁹

¹⁷⁶ Viz oddíl výzkumné části 2.3.1.1 *Věková struktura*.

¹⁷⁷ Viz oddíl výzkumné části 2.3.5.2 *Učebnice improvizace – zkušenosti a přínos*.

¹⁷⁸ Viz oddíl výzkumné části 2.3.1.4 *Hudební vzdělání*.

¹⁷⁹ Viz kapitulu 1.2 *Psychologické aspekty improvizace*.

- 3) Vzhledem k časté frekvenci hraní většiny chrámových varhaníků¹⁸⁰ by měly být všechny metodické postupy co nejvíce svázány s praxí, aby je mohli varhaníci ihned aplikovat při liturgické hře.
- 4) Na základě zjištění uvedeného v oddílu 2.3.5.1 *Potřeba zvláštního talentu k improvizaci* je potřeba neustále zdůrazňovat skutečnost, že improvizaci se lze snadno a bez problémů naučit a ideálně v rámci metodiky nastínit zásady, které pomáhají při odbourání bloku z improvizace, vzniklého právě z nerespektování této skutečnosti.
- 5) Vzhledem k výsledkům výzkumu uvedeným v oddílu 2.3.1.7 *Varhanní působení z hlediska církevní denominace* se jako nejvhodnější jeví pracovat v metodice s hudebními příklady ze zpěvníků Římskokatolické církve. Ještě lepším řešením je samozřejmě práce s nápěvy používanými napříč církvemi.
- 6) Na základě zjištění z oddílu 2.3.2 *Teoretické znalosti* je nutné v metodice podrobně vysvětlit některé hudebně teoretické pojmy a stejně tak je potřeba důkladněji vyložit vybranou hudební problematiku, ideálně pomocí notových příkladů (např. paralelní postupy v klasické harmonii).
- 7) V neposlední řadě je třeba vzít v potaz rozdílné hráčské dovednosti chrámových varhaníků v ČR.¹⁸¹ Hudební příklady a cvičení uvedené v metodice by měly být koncipovány tak, aby opravdu každý varhaník bez ohledu na technickou úroveň měl z metodiky přínos.¹⁸²

Je ovšem zcela přirozené, že by se některým položkám výzkumu dala věnovat ještě větší pozornost a jejich zpracování by mohlo jít do větší hloubky. Například by jistě bylo zajímavé zkoumané dovednosti varhaníků doplnit o audionahrávky jednotlivých respondentů. Tyto věci však

¹⁸⁰ Viz oddíl výzkumné části 2.3.1.5 *Frekvence hraní při liturgii*.

¹⁸¹ Viz oddíl výzkumné části 2.3.3 *Praktické dovednosti*.

¹⁸² Prakticky je toho dosaženo různými možnostmi vypracování uvedených cvičení (například varianta hry s pedálem x hry bez pedálu atd.).

bohužel přesahují náplň a rozsah této práce. Z tohoto hlediska je možné stávající výsledky výzkumu brát také jako základ a inspiraci pro budoucí podrobnější výzkumy podobného zaměření. Každopádně pro účel zajištění nezbytných podkladů k vytvoření vhodné metodiky výuky varhanní improvizace jsou zpracované informace dostačující. Cíl výzkumu lze tedy považovat za splněný.

3 EMPIRICKÁ ČÁST 2

VÝZKUM ÚČINNOSTI AUTORSKÉ METODIKY VARHANNÍ IMPROVIZACE

3.1 Úvod

Zkoumaná metodika improvizace pro chrámové varhaníky byla vytvořena a sepsána na základě mé mnohaleté zkušenosti s výukou tohoto oboru na letních kurzech pořádaných v západočeském Tachově. Cílem tachovských kurzů je doplnit vzdělání amatérským chrámovým varhaníkům a pomoci jim zdokonalit se v praktické varhanní hře potřebné k doprovodu liturgie, jejíž nedílnou a velmi důležitou součástí je právě dovednost improvizace. Od samých počátků kurzů byl způsob výuky improvizace několikrát pozměňován a zdokonalován dle potřeb a schopností frekventantů, až se v posledních letech metodika výuky ustálila na principu, který vyhovuje většině zúčastněných a zároveň vykazuje nejlepší výsledky. K posledním úpravám metodiky došlo na základě výsledků výzkumu, uvedených v předchozí kapitole této práce.

Jelikož je kurz koncipován jako čtyřdenní,¹⁸³ obsahuje tato metodika výuky improvizace čtyři kapitoly-lekce, z nichž každá představuje samostatný tematický okruh. I přes tuto tematickou samostatnost však na sebe jednotlivé kapitoly-lekce do jisté míry navazují. Pořadí kapitol-lekcí vychází z mé mnohaleté pedagogické praxe v oboru. Na improvizaci melodické linky tak logicky navazuje kapitola o zdobení a variačních technikách (ovšem na již zharmonizovaném podkladu, aby se hráč zatím nemusel zabývat složitými harmonickými pravidly), následuje kapitola věnující se problematice jednoduchého kontrapunktu a až jako poslední je kapitola o harmonii. Není bez zajímavosti, že toto pořadí svým způsobem reflektuje i vývoj evropských hudebních dějin – od monodií a jejich zdobení a variací přes kontrapunkt k harmonickému myšlení. Každá lekce je navíc pojata tak, aby okamžitě po jejím absolvování měl frekventant praktický výstup, který může ihned použít při liturgické hře. Tento fakt je velmi důležitý jak z hlediska motivace hráčů, tak i z hlediska nedostatku času většiny amatérských varhaníků na čistě „technická cvičení“ bez rychlého

¹⁸⁴ Fakticky sice kurz trvá pět dnů, ale praktická výuka začíná až druhý den kurzů. První den probíhá organizační setkání frekventantů s lektory, seznámení s používanými nástroji a teoretické přednášky.

viditelného výsledku. Všechny kapitoly obsahují hudební příklady a cvičení, která počítají s hráči různých technických úrovní tak, aby opravdu každý varhaník měl z lekce přínos.

3.2 Předmět a cíle výzkumu

Předmětem výzkumu je posouzení účinnosti autorské metodiky improvizace používané na letních kurzech pro chrámové varhaníky v Tachově. Hlavní cíl spočívá v získání takových dat, prostřednictvím jejichž analýzy lze dostat informace potřebné k nalezení silných a slabých stránek metodiky, aby pak bylo možno formulovat doporučení k případnému zlepšení. Výsledky budou tvořit důležitý podklad pro závěrečné úpravy metodiky před jejím plánovaným vydáním ve formě učebnice improvizace pro chrámové varhaníky.

3.3 Metoda výzkumu

Výzkumný projekt je postavený na principu kvalitativní evaluace s formativním přístupem.¹⁸⁴ Jelikož se jedná o evaluaci kvalitativní, „...nepředpokládá se existence jakýchkoliv nezávislých, či z vnějšku implantovaných kritérií pro posuzování kvality. Předpokládá se naopak, že volba kritérií je výrazně ovlivněna kulturně-historickým, společenským, teoretickým i zkušenostním rámcem. Nelze tedy o takových kritériích uvažovat jako o něčem nadčasovém a nezávislém na kontextu. Naopak je třeba o nich striktně uvažovat jako o produktu úzce vázaném na situaci, v jaké vzniká, na účel, k jakému vzniká, a tvůrce, kteří jej vyvíjejí.“¹⁸⁵ Protože je předmětem výzkumu účinnost metodiky v praxi, jde zároveň o tzv. responzivní evaluaci, při které se vyhodnocuje, jak zkoumaná problematika (metodika) působí na účastníky a jakým způsobem. Zároveň lze hledat rozdíly v působení na vybrané jednotlivce (či skupiny).¹⁸⁶

Vzhledem k předmětu výzkumu bylo hlavní metodou jeho realizace pozorování, a to jak způsobem extrospektivním (pozorování prováděné lektorem – vedoucím výzkumu na frekventantech), tak i introspektivním (pozorování prováděné na sobě u vybraného vzorku frekventantů). Tato kombinace vede k detailnímu popisu zkoumaného fenoménu, a to jak z hlediska

¹⁸⁴ Na rozdíl od normativního přístupu tedy jde o nalezení silných a slabých stránek a návrhu k případnému zlepšení – viz oddíl 3.2 *Předmět a cíle výzkumu*.

¹⁸⁵ MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. 1.vyd. Praha: Grada Publishing, 2006. str. 116.

¹⁸⁶ Viz MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. 1.vyd. Praha: Grada Publishing, 2006. str. 118.

samotného pedagoga, tak i z hlediska žáka, na kterém je metodika aplikována. Ze stran pedagoga šlo samozřejmě o zúčastněné pozorování, jehož velikou předností je skutečnost, „...že pozorovatel má bezprostřední zkušenost se situací a jevy, které pozoruje. Má možnost zapojit se do interakcí mezi účastníky a lépe pochopit a popsat co, jak a proč dělají, jaká je jejich perspektiva pohledu na zkoumaný jev atd. Kombinací vhodných strategií a vlastní sociální dovednosti může výzkumník dosáhnout velké blízkosti s prostředím i aktéry a získat velmi kvalitní vhled do celé situace s množstvím detailů a situačních a kontextově vázaných informací.“¹⁸⁷ Samotné pozorování bylo dokumentováno bezprostředně po jednotlivých fázích výzkumu pomocí záznamového archu. I přesto, že by to tvořilo vhodný doplněk získaných informací, bylo upuštěno od pořizování audiozáznamu. Jelikož výzkum probíhal při výuce, nahrávání by negativně ovlivnilo výkony mnoha frekventantů. Jedná se totiž o amatérské hudebníky, u nichž pořizování audiozáznamu často vyvolává pocity studu, či trému.¹⁸⁸

Záznamový arch lektora měl strukturovanou formu. Sestával ze tří základních bodů, ve kterých lektor hodnotil:

- a) srozumitelnost zadání (zda je, či není třeba k připravenému zadání potřebný další výklad)
- b) kvalitu realizace (správné splnění zadání, jistota a rychlost provedení, chybovost během výkonu)
- c) psychologické rozpoložení frekventantů během realizace (např. nadšení, pocit bezmoci atd.)

Oproti tomu záznamový arch vybraného vzorku frekventantů měl zcela otevřenou podobu. Hlavním důvodem bylo ponechání maximální možnosti volně se vyjádřit k účinnosti zkoumané metodiky a nebýt ve vlastním pohledu svázan předem stanoveným rámcem.

Jelikož zkoumaná metodika sestává ze čtyř poměrně rozsáhlých tematických celků, byl pro účely výzkumu každý celek ještě rozdělen do menších logických oddílů. Každý oddíl obsahuje nejprve stručné vysvětlení dané problematiky a pak následuje několik praktických cvičení s notovými ukázkami a komentářem. Samotný výzkum proběhl na Tachovském varhanním kurzu, který se koná každoročně v době letních prázdnin o třetím srpnovém týdnu. Za účelem výzkumu byla během tohoto kurzu všechna cvičení včetně úvodu doslovně použita ze psané verze metodiky.

¹⁸⁷ MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, 2006. str. 152.

¹⁸⁸ Tuto skutečnost mám ověřenou z praxe. Při pokusech natočit zvukovou nahrávku výkonů frekventantů na kurzech byla ve většině případů kvalita výkonu podstatně nižší, než když se nenahrávalo. Docházelo k tomu i u frekventantů, kteří s nahráváním bez výhrad předem souhlasili.

3.3.1 Vzorek

Frekventanti Tachovského varhanního kurzu tvořící vzorek výzkumu jsou tradičně rozděleni do tří skupin dle hráčské úrovně a zkušeností. Do první skupiny A patří úplní začátečníci s minimální liturgickou praxí (většinou do jednoho roku) a nízkou hráčskou úrovní (z těchto důvodů mají na rozdíl od jiných skupin v náplni kurzu i základy varhanní hry). Skupinu B navštěvují středně pokročilí varhaníci s praxí v řádu let, kteří jsou na kurzu poprvé, a tudíž jde o jejich první setkání se zkoumanou metodikou. Skupina C je pak tvořena pokročilými hráči s několikaletou praxí, kteří se v předchozích letech jednou či vícekrát již kurzu zúčastnili.

Během sledovaných kurzů byla situace ve skupinách následující.

Skupina A (začátečníci)

celkový počet: 5 frekventantů

genderové rozložení: 3 ženy, 2 muži

věkové rozložení: 15–64 let

hudební vzdělání: 1 samouk, 4 absolventi ZUŠ v oboru klavír

Skupina B (mírně pokročilí)

celkový počet: 8 frekventantů

genderové rozložení: 5 žen, 3 muži

věkové rozložení: 25–61 let

hudební vzdělání: 2 absolventi ZUŠ v oboru varhany, 6 absolventů ZUŠ v oboru klavír

Skupina C (pokročilí)

celkový počet: 6 frekventantů

genderové rozložení: 2 muži, 4 ženy

věkové rozložení: 22–70 let

hudební vzdělání: 1 absolvent ZUŠ v oboru varhany, 5 absolventů ZUŠ v oboru klavír, všichni již v minulosti absolvovali Tachovský varhanní kurz

Za každou skupinu byl vybrán jeden zástupce, který bezprostředně po výuce zanesl své poznámky a postřehy do záznamového archu. Malý počet členů zkoumaného vzorku

(3 frekventanti) odpovídá jednomu ze základních pravidel kvalitativního výzkumu, dle kterého je vhodné výzkum realizovat na menším počtu případů a jít co možná do největší hloubky.¹⁸⁹ Frekventanti tvořící tento úzký vzorek byli zvoleni na základě metody prostého záměrného výběru.¹⁹⁰ K výběru zástupce sloužilo následující kritérium: frekventant měl být co nejtypičtějším představitelem dané skupiny a zároveň měl být srozuměn se svou aktivní účastí v šetření.

Jako aktivní účastníci byli vybráni následující frekventanti:

Mirek (skupina A)

věk: 19 let

vzdělání: student gymnázia

hudební vzdělání: absolvent ZUŠ v oboru klavír

délka liturgické praxe: 1 rok

Anežka (skupina B)

věk: 36 let

vzdělání: VŠ

hudební vzdělání: absolventka ZUŠ v oboru klavír a varhany

délka liturgické praxe: 8 let

Oldřich (skupina C)

věk: 45 let

vzdělání: vyšší odborná škola (technické zaměření)

hudební vzdělání: absolvent ZUŠ v oboru klavír, soukromé studium hry na varhany, absolvent několika varhanních kurzů

délka liturgické praxe: 20 let

Všichni frekventanti kurzu byli informováni o probíhajícím výzkumu a bez výhrad souhlasili s účastí na jeho realizaci.

¹⁸⁹ Viz MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, 2006. str. 81.

¹⁹⁰ Metoda prostého záměrného výběru spočívá v tom, „...že bez uplatnění dalších specifických metod či strategií vybíráme mezi potencionálními účastníky výzkumu (tj. účastníky, splňujícími určité kritérium nebo soubor kritérií) toho, který je pro účast ve výzkumu vhodný a současně s ní také souhlasí.“ (MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. 1. vyd. Praha: Grada Publishing, 2006. str. 136.)

3.4 Průběh šetření a výsledky

3.4.1 Úvod do improvizace a improvizace melodické linky 1: melodická linka v pětitónovém rozsahu

3.4.1.1 Metodika

Úvod do improvizace

Většina hudebníků, amatérské varhaníky nevyjímaje, považuje improvizaci za jakýsi druh mystického umění, které je přístupné pouze vyvoleným a speciálně talentovaným jedincům. Tento stále zažitý pohled v kombinaci s mylným přesvědčením, že improvizace se prakticky nedá naučit, vytváří obrovský psychický blok, který je potřeba překonat hned v prvních okamžicích výuky. K odstranění tohoto bloku velmi pomáhá osvojení dvou základních pravidel improvizace:

1. V improvizaci de facto neexistuje chyba.
2. Nikdy nepřestat hrát.¹⁹¹

První pravidlo vychází ze skutečnosti, že v současném hudebním umění neexistují jasně stanovené předpisy – jakákoliv hudba je tedy svým způsobem „správná“. Na druhou stranu je k tomu ale potřeba dodat, že i dnes (stejně jako kdykoliv dříve) se hudba stále řídí tou nejdůležitější zákonitostí, kterou představuje hudebníkův sluchový vjem. Sám improvizátor poslechem své hry většinou nejlépe pozná, co se mu podařilo (co zní dobře) a co ne. Tento fakt ovšem může být také někdy zavádějící, protože i hráčem nechtěně zahráný tón často působí na posluchače velmi přesvědčivě, přestože improvizátor sám má pocit chyby.¹⁹² Zde se uplatňuje další svým způsobem humorně znějící poučka improvizátora: pokud má hráč pocit, že v improvizaci udělal chybu, nejlepším řešením je zopakovat ji a přesvědčit tím posluchače (a sebe), že šlo o záměr. Důležité je (jak bylo výše uvedeno v druhém základním pravidlu improvizace) „nikdy nepřestat hrát“.

Co však musí improvizátor během své hry neustále bedlivě hlídat a dodržovat, je hudební

¹⁹¹ Tato mezi improvizátory tradovaná pravidla jsou často zmíněna i v některých učebnicích improvizace, např.: HANCOCK, G. *Improvising*. 1. vyd. New York: Oxford University Press, 1994. str. 9.

OVERDUIN, J. *Making Music: Improvisation for Organists*. 1. vyd. New York: Oxford University Press, 1998. str. 4.

¹⁹² Z mé pedagogické praxe mám vypořováváno, že v naprosté většině dochází v tomto ohledu k podceňování hry u improvizátorů-začátečníků, jen velmi málokdy se hráč přeceňuje.

forma. Hudba jako taková sestává vlastně ze dvou základních tektonických principů: z fantazie a z formy. Oba tyto faktory by měly být víceméně v rovnováze. Jakmile převažuje fantazijní složka nad formální, z hudby se velmi rychle stane nelogický a rozvleklý nesmysl. Pokud převáží prvek formální, působí hudba velmi nudně a suchopárně bez jakéhokoliv hlubšího významu.

Melodická linka v pětiténovém rozsahu

Při prvních pokusech o improvizaci melodické linky je velmi důležité, aby hráč nebyl zaměstnán a tím pádem omezován technickými problémy (např. řešení složitých prstokladů, či komplikovaného doprovodu). Ideálním začátkem se tedy jeví hra melodické linky v pětiprstové poloze – pětiténovém rozsahu (kvinta) pravé ruky na bílých klávesách. Toto cvičení má veliký přínos i pro technicky pokročilejší hráče, neboť si při něm osvojí pro improvizaci velmi důležitou dovednost a tou je umění tvořit hudbu s omezeným množstvím tónů.

Jak bylo zdůrazněno v úvodu, již od prvních improvizčních pokusů musí mít hráč pod naprostou kontrolou formální stránku. Praktickou pomůckou k dosažení této kontroly je hlasité počítání dob, a to nejen pro orientaci v rámci taktu, ale také pro orientaci v počtu odehraných taktů. Nejlepší způsob počítání pro ohlédání obojího spočívá ve vyslovení čísla odpovídajícího číslu taktu v dané frázi vždy na první době:

„RAZ – dva – tři – čtyř, DVA – dva – tři – čtyř, TŘI – dva – tři – čtyř, ČTYŘ – dva – tři – čtyř“,

či rozděleně:

„PR-VÁ – dru-há – tre-tí – čtvr-tá, DRU-HÁ – dru-há – tre-tí – čtvr-tá, TŘE-TÍ – dru-há – tre-tí – čtvr-tá, ČTVR-TÁ – dru-há – tre-tí – čtvr-tá“.¹⁹³

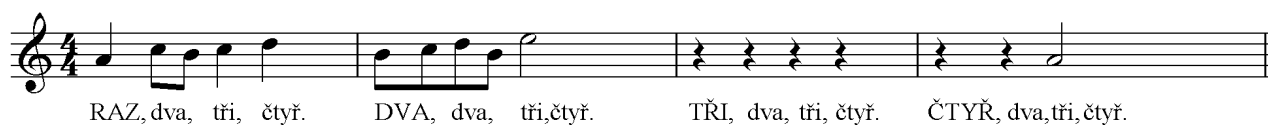
Cvičení a příklady

Cvičení 1

Dotvořte závěr (tzv. závětí) melodické linky ve čtyřdobém taktu a pětiprstové poloze od tónu a¹ (tj. palec na a¹, malíček na e²) k již vytvořeným dvěma taktům (tzv. předvětí) příkladu tak, aby

¹⁹³ Uvedené příklady reflektují čtyřtaktovou frázi složenou ze čtyřdobých taktů. U odlišně dlouhých frází a taktů bude samozřejmě počítání odpovídat jiným počtům dob.

poslední tón byl základním tónem (a¹), a dodržte přesnou délku 2 takty (obojí je naznačeno v příkladu níže, včetně doporučeného počítání).



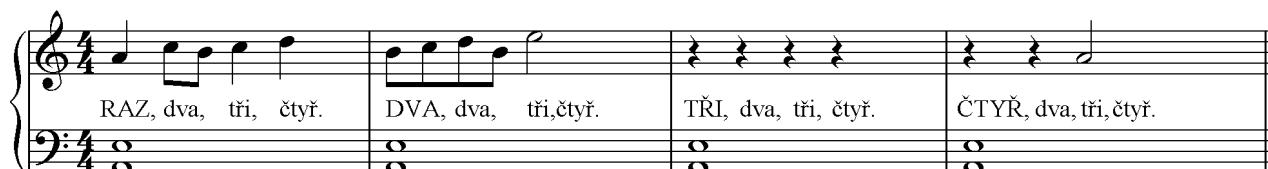
Cvičení 2

Dotvořte závěr (závěti) melodické linky ve třídobém taktu a pětiprstové poloze od tónu d¹ (tj. palec na d¹, malíček na a¹) k již vytvořeným čtyřem taktům (předvětí) následujícího příkladu tak, aby poslední tón byl základním tónem (d¹), a dodržte přesnou délku 4 takty.



Cvičení 3

K vypracovanému *Cvičení 1* přidejte jednoduchý doprovod v levé ruce – přes celý takt drženou kvintu od základního tónu (viz příklad níže).



Cvičení 4

K vypracovanému *Cvičení 2* přidejte jednoduchý doprovod v levé ruce – rytmizovanou kvintu od základního tónu (viz příklad níže).



Cvičení 5

Vytvořte samostatně celou melodickou větu 4+4 takty (předvěti + závěti) na doprovod uvedený v následujícím příkladu a dodržte naznačené první a poslední tóny fráze.



Cvičení 6

Vytvořte bez jakékoliv nápovědy melodickou větu v pětiténovém rozsahu s kvintovým doprovodem (dle vzoru předchozích příkladů) v rozsahu 2+2, případně 4+4 takty. První a poslední tón by ideálně měl být tónem základním (tj. hraný palcem). Pro vytvoření přesvědčivého závěru je také vhodné, aby poslední tón fráze měl delší hodnotu než většina ostatních. Vyzkoušejte improvizaci melodické věty v různých tónorodech (od různých základních tónů).¹⁹⁴ Vždy důsledně dbejte na dodržování stanoveného počtu dob a taktů!

Cvičení 7

Vytvořte pomocí doposud získaných dovedností (improvizace melodické věty v pětiténovém rozsahu s jednoduchým doprovodem) třídílnou formu A-B-A' tak, aby melodická věta tvořící díl B měla tónorod o velkou sekundu níže a aby melodická věta tvořící poslední díl A' byla víceméně stejná, či alespoň velmi podobná prvnímu dílu A. Jako šablonu lze použít níže uvedený příklad s naznačenými prvními a posledními tóny frází a s vypracovaným doprovodem.

¹⁹⁴ Při prvních improvizačních pokusech doporučuji volit spíše mollový tónorod (při hře pouze na bílých klávesách od tónů *d, e, a*), neboť pro improvizaci jsou často mollové tóniny efektnější – dodávají větší vážnost a serióznost. Pokročilejší hráči mohou vyzkoušet i tóniny s křížky/béčky, jak dur-mollové, tak i církevní mody. V tomto případě je ale při improvizaci nutné neustále dbát na dodržování stanovených předznamenání.

A

RAZ, dva, tři. DVA, dva, tři. TŘI, dva, tři. ČTYŘ, dva, tři. RAZ, dva, tři. DVA, dva, tři. TŘI, dva, tři. ČTYŘ

9 B

RAZ, dva, tři. DVA, dva, tři. TŘI, dva, tři. ČTYŘ, dva, tři. RAZ, dva, tři. DVA, dva, tři. TŘI, dva, tři. ČTYŘ

17 A'

RAZ, dva, tři. DVA, dva, tři. TŘI, dva, tři. ČTYŘ, dva, tři. RAZ, dva, tři. DVA, dva, tři. TŘI, dva, tři. ČTYŘ

Cvičení 8

Za účelem dramaturgicky lepší formální struktury vytvořte třídílnou formu A-B-A tak, aby díl B (opět o velkou sekundu níže) a díl A' byl o polovinu kratší než úvodní díl A. V níže uvedeném příkladu tak má díl A 4 takty, díl B 2 takty a díl A' 2 takty. Pro odlišení od Cvičení 7 je příklad úmyslně v jiném tónorodu a v jiném (čtyřdobém) taktu.

A

RAZ, dva, tři, čtyř. DVA, dva, tři, čtyř. TŘI, dva, tři, čtyř. ČTYŘ, dva, tři, čtyř.

5 B

RAZ, dva, tři, čtyř. DVA, dva, tři, čtyř.

A'

RAZ, dva, tři, čtyř. DVA, dva, tři, čtyř.

3.4.1.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání pochopeno a nebylo třeba dalších upřesňujících výkladů.

b) kvalita realizace

U většiny frekventantů skupiny C došlo k okamžitému a bezproblémovému splnění všech uvedených cvičení, pouze jeden z frekventantů měl problém udržet se v zadaném pětiténovém rozsahu, svoji chybu si ale uvědomil a při dalším pokusu ji napravil.

Někteří frekventanti skupiny B měli zpočátku problém s udržení rytmu (a u *Cvičení 6* i s udržení správného počtu taktů). Tento nedostatek však byl napraven při dalších pokusech zejména díky důslednému uplatňování hlasitého počítání dob a taktů.

U několika frekventantů skupiny A nastal zpočátku problém při realizaci cvičení s doprovodem (*Cvičení 3–8*) kvůli koordinaci pravé a levé ruky. Stejně tak bylo pro mnohé obtížné udržet rytmus. S každým dalším pokusem se ale kvalita provedení zlepšovala, až nakonec došlo k bezchybnému splnění zadaných cvičení (byť u některých hráčů působil výsledek nejistě).

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Ve skupinách A a B bylo možno pozorovat nadšení z nově objevené skutečnosti, jak málo stačí k tomu, aby mohl člověk improvizovat. Frekventanti skupiny C přijali tato cvičení celkem neutrálně (jako pouhou improvizачní rozvíčku). Důvodem je fakt, že se s touto metodou setkali již v předchozích letech.

3.4.1.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Vůbec jsem nečekal, že budu schopný něco zaimprovizovat hned v prvních minutách kurzů, nikdy by mě nenapadlo, že to může být takhle jednoduché.“

Anežka (skupina B)

„Vždycky jsem si myslela, že improvizace je pouze pro vyvolené. Už první lekce mě přesvědčila, že improvizovat na určité úrovni může opravu každý, děkuji za to.“

Oldřich (skupina C)

„Improvizace melodické linky v pětiprstové poloze mi nečiní sebemenší problém, raději bych ale dělal složitější věci.“

3.4.2 Improvizace melodické linky 2: melodická linka v rozšířeném rozsahu vázaná

3.4.2.1 Metodika

Po zvládnutí improvizace melodické linky v pětiprstové poloze – pětiténovém rozsahu není úplně vhodné začít ihned improvizovat ve větším tónovém rozsahu naprosto volně. Větší tónový rozsah totiž s sebou logicky přináší i požadavek na náročnější technické dovednosti, které si hráč musí nejprve postupně osvojit, aby jeho improvizace nebyla omezována technickými problémy. Tato kapitola je zaměřena právě na získání technických hráčských dovedností potřebných k další improvizací činnosti. Každé cvičení je zaměřeno na řešení jednoho technického problému. Začátečníci tak mají možnost získat díky improvizaci nové technické dovednosti, které jistě využijí i při hře z not, a pokročilejší hráči si kromě utvrzení svých již osvojených technických dovedností opět vyzkouší tvořit hudbu na předem dané a tím i omezené ploše. U všech cvičení je potřeba neustále dbát na přesný (předem stanovený) počet taktů předvětí a závětí.

Cvičení a příklady

Cvičení 9

Dokončete závětí v příkladu tak, aby každý takt začínal v jiné oktávě (jako je tomu v předvětí). Abyste nemuseli řešit ještě další technické problémy než oktávové skoky, dodržte v rámci taktu pětiprstovou polohu.

PR - VÁ, druhá, třetí, čtvrtá. DRU - HÁ, druhá, třetí, čtvrtá. TŘETÍ, dru - há, třetí, čtvrtá.

4
ČTVRTÁ, dru - há, třetí, čtvrtá.

Cvičení 10

Vytvořte melodickou linku na základě rytmiizované stupnice na bílých klávesách. Uplatněte legátovou hru a použijte při ní stanovený prstoklad uvedený v příkladu (ve směru vzhůru podložit palec pod třetí prst, ve směru dolů přeložit třetí prst přes palec). Pokuste se vložit do melodické linky alespoň jednu pauzu jakékoliv hodnoty (v příkladu je v 6. taktu), neboť i pauzy jsou nedílnou součástí melodických linek – na tento fakt se při improvizacích velmi často zapomíná. Příklad berte pouze jako inspiraci, vlastní melodickou linku začněte od jiného tónu, či v odlišném (2/4, 4/4 atd.) taktu. Přestože již v tomto a následujících příkladech není naznačeno počítání, doporučuji v něm za účelem kontroly nad formální stránkou improvizace stále pokračovat.

Cvičení 11

Vytvořte závěti uvedeného příkladu na základě sestupné stupnice přes dvě oktávy. Opět uplatněte legátovou hru s předem stanoveným prstokladem.

Doporučený prstoklad:¹⁹⁵

vzhůru 1-2-3-1-2-3-4-1-2-3-1-2-3-4-5, dolů 5-4-3-2-1-3-2-1-4-3-2-1-3-2-1

¹⁹⁵ Tučně je vyznačen základní tón.

Vytvořte zcela samostatně melodickou linku na základě stupnice přes dvě oktávy¹⁹⁶ v jiném tónorodu, než je uvedený příklad. Opět se pokuste vložit do melodické linky alespoň jednu pauzu jakékoliv hodnoty.



Vytvořte závěti u následujícího příkladu. V melodické lince použijte stejně jako v uvedeném předvěti pouze tóny rozloženého tónického kvintakordu.¹⁹⁷ Vytvořte zcela samostatně melodickou linku na základě rozloženého tónického kvintakordu v jiném tónorodu či jiném taktu (např. 3/4) než v uvedeném příkladu.



Dotvořte závěti (10–15. takt) následujícího příkladu pomocí sestupné sekvence tercií, jak je naznačeno v 9. a 15. taktu (tj. chybějící tóny cis–a, h–g, a–fis, g–e, fis–d). Pokuste se použít doprovod naznačený v příkladu (rytmizovaná kvinta), pokud by však měl být technickou překážkou při tvorbě melodické linky, zvolte raději kvintu drženou přes celý takt.

¹⁹⁶ Stupnice vzhůru = předvěti, stupnice dolů = závětí, lze samozřejmě využít i obrácené pořadí.

97

(závěti) sekvence tercií v jiném tónorodu, či jiném taktu (např. 3/4), než je uvedený příklad. Pořadí vzestupné a sestupné sekvence lze samozřejmě použít i v obráceném pořadí (předvětí = sestupná, závětí = vzestupná).



3.4.2.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání pochopeno a nebylo třeba dalších upřesňujících výkladů.

b) kvalita realizace

Frekventanti skupiny C splnili všechna uvedená cvičení. U *Cvičení 10 a 11* (melodická linka na základě stupnice) měli někteří zpočátku problém správně odhadnout délku fráze (předčasně „vyčerpali“ tóny stupnice). Kupodivu podobný zádrhel vůbec nenastal u *Cvičení 12 a 13* (melodická linka na základě rozložených akordů a sekvence tercií), přestože jsou z mého pohledu technicky náročnější. První pokusy také nebyly příliš rytmicky nápadité, ale s každým dalším pokusem se tato situace měnila k lepšímu.

Někteří frekventanti skupiny B si museli uvedená cvičení nejprve zahrát zvlášť pravou rukou, než přikročili k realizaci s doprovodem. Při hře se frekventanti potýkali s naprosto shodnými problémy jako u skupiny C.

U všech frekventantů skupiny A bylo nutno cvičení realizovat nejprve bez doprovodu levé ruky. I přes toto zjednodušení měli někteří frekventanti technické problémy u *Cvičení 12 a 13* (melodická linka na základě rozložených akordů a sekvence tercií). U začátečníků tedy realizace těchto cvičení vyžaduje dlouhodobější technickou přípravu.

Celkově se dá konstatovat, že tato část metodiky vyžaduje předběžnou přípravu zejména u frekventantů s nižší technickou úrovní. Ostatně účelem této části je právě získání a procvičení technických hráčských dovedností (což je také uvedeno v jejím úvodu).

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Během této části metodiky bylo možno u frekventantů pozorovat určité zklamání z toho, že uvedená cvičení již nejsou tak jednoduchá, jako ta předcházející. Na druhou stranu se všichni mohli přesvědčit (a mnozí to i slovně během výuky konstatovali), že i improvizaci (stejně jako hru z not) je potřeba cvičit.

3.4.2.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Cvičení pro mě byla docela náročná a také jsem zprvu nechápal jejich smysl. Je mi ale jasné, že je potřeba se hráčsky zdokonalovat a z tohoto hlediska jsem to bral jako zajímavou kombinaci technických cvičení a improvizace.“

Anežka (skupina B)

„Trošku jsem čekala, že po jednoduchém začátku přijde náraz. Ale vím, že nic není zadarmo a že i na improvizaci se musí pracovat.“

Oldřich (skupina C)

„Na mě tato cvičení působí příliš technicky. Ale rozumím tomu, že je to pro budoucí improvizální práci důležité.“

3.4.3 Improvizace melodické linky 3: melodická linka

v rozšířeném rozsahu volná

3.4.3.1 Metodika

Pomocí doposud získaných dovedností by již neměl být žádný problém improvizovat melodickou linku v rozšířeném rozsahu a bez jakýchkoliv omezení. Většinou ale při prvních

pokusech o improvizaci volné melodické linky zůstává stále většina hráčů zcela dobrovolně ve velmi omezeném rozsahu (často maximálně jedné oktávy), neboť v něm mají větší pocit jistoty. Překonat tento blok lze jednoduše tak, že si předem stanovíme nejvyšší a nejhlubší tón, který má v improvizaci zaznít (alespoň v rozsahu dvou oktáv), a zároveň se budeme snažit použít co nejvíce prvků z předchozí podkapitoly (části stupnice, rozložené akordy, terciové postupy atd.).

V této podkapitole je již také nejvyšší čas k obměně stylu doprovodů. Níže je uvedeno několik jednoduchých příkladů.

DOPROVODY KE ČTYŘDOBÉMU TAKTU

- Na bázi kvinty



- Na bázi oktávy přes kvintu



- Na bázi střídání dvou tónů nad prodlevou základního tónu



- Na bázi tónů v rozsahu kvinty nad prodlevou základního tónu (bud' stejný opakující se motiv – př.9, nebo volný sled tónů – př.10)



- Na bázi paralelních terciových postupů (bud' stejné opakující se postupy v rozsahu kvinty – př.11, nebo volný sled ve větším rozsahu – př.12)



DOPROVODY KE TŘÍDOBÉMU TAKTU

- Na bázi kvinty



- Na bázi oktávy přes kvintu



- Na bázi střídání tónů nad prodlevou základního tónu



- Na bázi paralelních terciových postupů (buď stejné opakující se postupy v rozsahu kvinty – př.21, nebo volný sled ve větším rozsahu – př.22)



Uvedené doprovody jsou samozřejmě pouhým nástinem a zlomkem možností, jakým způsobem lze melodickou linku doprovázet. Velmi efektním doplňkem je pedálová prodleva na základním tónu (lze použít prakticky pro jakýkoliv z výše uvedených doprovodů) a hra doprovodů na slabším manuálu, tj. zdůraznění melodické linky pomocí sólových rejstříků (samozřejmě pokud jsou k dispozici vícemanuálové varhany).

Po zvládnutí tvorby volné melodické linky s doprovodem lze také začít stavět větší formové celky. Z výše uvedené třídílné formy A-B-A' (viz Cvičení 8) lze vytvořit větší formu jednoduše tím, že ji zopakujeme třikrát, podruhé ale v jiné tónině (ideálně paralelní, či stejnojmenné durové/mollové) a potřetí znovu v tónině původní. Získáme tak vlastně opět formu A-B-A', ale velkou, složenou ze tří malých. Další relativně jednoduchou formou je rondo, které spočívá v principu střídání jednoho stejného (či alespoň velmi podobného) dílu s kontrastními (tj. A-B-A-C-A-D-A atd.).

K dosažení většího kontrastu mezi jednotlivými díly formy lze kromě změny tóniny použít i další prostředky, například změnu tempa, změnu taktu, změnu typu doprovodu, či změnu registrace. Není také vůbec špatné před samým začátkem každého (či alespoň prvního) dílu zahrát pouze samotný doprovod (např. v délce dvou, či čtyř taktů). Technicky pokročilejší hráči mohou improvizovat melodickou linku v levé ruce a doprovod v pravé – je ale nutno pomocí vhodné registrace a rozdělení na dva manuály zajistit, aby melodická linka pod doprovodem nezanikala.

Při improvizaci rozsáhlejších forem velmi pomáhá vypracovat si dopředu na papír „plán“ improvizace.¹⁹⁸ Příklady improvizčních plánů jsou v této kapitole součástí *Cvičení 16* a *Cvičení 17*.

Vytvořené improvizace lze samozřejmě prakticky použít i při liturgické hře ať už jako meditativní podkres pro liturgické úkony, při kterých nemůže či nemusí povinně figurovat zpěv církevní písně (chorálu),¹⁹⁹ nebo jako slavnostní vstup či závěr.

Díky rozsáhlým zvukovým možnostem varhan je také velmi snadné z meditativní hudby vytvořit hudbu slavnostní a obráceně pouhou změnou tempa či registrace. Tento princip se dá uplatnit i v případě změny tempa a registrace u naprosto stejné hudby (doporučuji v praxi vyzkoušet).

Cvičení a příklady

Cvičení 14

Dokončete závěti příkladu. Poté doimprovizujte díl B o rozsahu 4 takty od tónu g (tj. o velkou sekundu níže) a díl A' o rozsahu 4 takty zpět od tónu a.²⁰⁰

Nahrad'te doprovod v levé ruce jiným doprovodem z nabídky v úvodu této kapitoly. Pokud je to možné, hrajte melodickou linku na sólové rejstříky jiného manuálu než doprovod a použijte pedálovou prodlevu na základním tónu.



¹⁹⁸ Příprava plánu improvizace může připadat mnoha lidem jako protimluv, jelikož název improvizace evokuje činnost, která by nikdy neměla být dopředu připravena, naplánována. Jedná se však o jednu z mnoha fám, kterými je hudební improvizace obestřena. Příprava na improvizaci (včetně formální struktury napsané na papíře a při hře umístěné na notovém pultu varhan) patří k běžné praxi i u těch nejlepších improvizátorů.

¹⁹⁹ Například při přijímání, svěcení, liturgickém průvodu atd.

²⁰⁰ Viz podkapitulu 2.1, *Cvičení 8*.

Cvičení 15

Vytvořte předvěti k vypracovanému závěti následujícího příkladu. Poté doimprovizujte díl B o rozsahu 4 takty od tónu a (tj. o čistou kvartu výše) a díl A' o rozsahu 4 takty zpět od tónu e.

Nahraďte doprovod v levé ruce jiným doprovodem z nabídky v úvodu této kapitoly. Pokud je to možné, hrajte melodickou linku na sólové rejstříky jiného manuálu než doprovod a použijte pedálovou prodlevu na základním tónu.



Cvičení 17

Improvizujte ve formě ronda dle níže uvedeného plánu. Výhoda této formy spočívá v možnosti velmi pružného nastavování, či krácení formy (po jakémkoliv dílu A lze improvizaci ukončit, aniž by byla forma porušena), což se hodí zejména při liturgii, kdy je třeba pohotově přizpůsobovat délku improvizací aktuálnímu dění u oltáře.

A – 4+4 takty v d moll

B – 4+4 takty v C dur (tj. o velkou sekundu níže) – použijte jiný typ doprovodu než v dílu A

A – 4+4 takty v d moll

C – 4+4 takty v a moll (tj. o čistou kvintu výše) – použijte jiný typ doprovodu než v dílu A

A – 4+4 takty v d moll

3.4.3.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání pochopeno a nebylo třeba dalších upřesňujících výkladů.

b) kvalita realizace

Frekventanti skupiny C bez větších problémů realizovali většinu uvedených cvičení této části metodiky. Z časových důvodů bylo *Cvičení 16* a *Cvičení 17* provedeno vždy pouze jedním z žáků. Během realizace byla s úspěchem vyzkoušena všechna v metodice nabízená rozšíření – hra na dvou manuálech (zdůraznění melodické linky pomocí sólových rejstříků), pedálová prodleva, rozličná registrace a tempo za účelem vytvoření odlišného charakteru hudby. Avšak hru melodické linky v levé ruce a doprovodu v pravé ruce zvládli pouze dva frekventanti ze skupiny.

Ve skupině B velmi pomohlo stanovení nejhlubšího a nejvyššího tónu za účelem rozšíření rozsahu improvizované melodické linky. Stejně jako u skupiny C byla zkoušena různá rozšíření využívající pestrých zvukových možností varhan. Ne všichni frekventanti je ale bez problémů zvládali. *Cvičení 16* bylo z časových důvodů provedeno pouze dvěma účastníky a *Cvičení 17* bylo ze stejných důvodů vynecháno.

U skupiny A se dařilo daná cvičení realizovat pouze s pomocí těch nejjednodušších doprovodů (doprovody č. 1, 2, 6, 7 + adekvátní varianty ve třídobém taktu). Při provedení měla většina účastníků problémy s rytmickou složkou, ale podařilo se během hry používat některá

rozšíření (pedálová prodleva, vícemanuálová hra, rozličná registrace). Společnými silami celé skupiny došlo i k vypracování *Cvičení 16* (velká A-B-A' forma), kdy každý jednotlivec improvizoval pouze jednu z částí formy.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Během této části metodiky panovalo veliké tvůrčí nadšení ve všech sledovaných skupinách. Tato skutečnost byla patrná zejména ve srovnání s atmosférou výuky při předchozí techničtější zaměřené kapitole.

3.4.3.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Tato lekce pro mě byla velmi zábavná. Užil jsem si zejména hru na různé varhanní rejstříky a společné tvoření hudební formy.“

Anežka (skupina B)

„Díky dnešní hodině improvizace začínám chápat principy hudby. Je skvělé zjistit, jak snadno se dá vytvářet hudební charakter a forma.“

Oldřich (skupina C)

„Konečně jsem měl pocit, že improvizuji. Šlo opravdu o hru se zvukem a zároveň se řešila i formální stránka.“

3.4.4 Improvizace melodické linky 4: tvorba melodické linky na motivy církevní písně (chorálu)

3.4.4.1 Metodika

Zatímco předchozí kapitoly byly zaměřeny na tvorbu ryze vlastních melodických linek, tato kapitola si klade za úkol naučit improvizátora pracovat s již vytvořenou melodickou linkou, která je v tomto případě tvořena církevní písní-chorálem.²⁰¹ Schopnost improvizace na

²⁰¹ Neplést s *gregoriánským chorálem*, pro který se také často používá obecné označení *chorál*. Kvůli možné záměně mnoho lidí název *chorál* raději nepoužívá, zejména právě v souvislosti s *církevní písní*.

motivy církevní písně je pro varhanní působení v liturgickém prostředí klíčová. Většina cvičení v této kapitole vyžaduje ke zpracování církevní píseň dle vlastního výběru. Pro tyto případy je ideální použít píseň, která se bude v nejbližší době hrát při liturgii, aby měl hráč příležitost co nejdříve v praxi uplatnit získanou dovednost, neboť to vytváří velikou motivaci k improvizaci činnosti a také se praktickým použitím získaná dovednost upevní. Ač to bude znít na první pohled jako popření principu improvizace, je potřeba si improvizace pro veřejnou produkci nejen při liturgii předem důkladně připravit, zpočátku klidně i naučit zpaměti. Z psychologického hlediska je totiž nesmírně důležité, aby první veřejné improvizaci pokusy dopadly ke všeobecné spokojenosti jak hráče, tak i posluchačů, a byly tak pro budoucí práci povzbuzujícím, nikoliv odrazujícím prvkem. S přibývajícím praxí se samozřejmě důkladnost a časová náročnost přípravy snižuje.

Cvičení a příklady

Cvičení 18

Zahrajte níže uvedenou církevní píseň²⁰² a použijte k ní některý z doprovodů navržených v úvodu předchozí podkapitoly 3.4.3.1 Jelikož se v začátcích lépe pracuje s melodickými linkami, které nejsou přísně ukotveny v dur, či v moll, není nutné hrát předznamenání fis ve 4. taktu.

512 - Bože, před tvou velebností



Cvičení 19

Doimprovizujte chybějící fráze následujícího příkladu. Je vhodné, aby poslední tón doplněné fráze odpovídal poslednímu tónu stejné fráze v originální předloze církevní písně (tj. ve 4. taktu skončit na g¹, v 8. taktu na d¹ a ve 12. taktu na c²).

Použijte jinou církevní píseň z jakéhokoliv zpěvníku a nahraďte v ní každou druhou frázi vlastní melodickou linkou dle vzoru z tohoto cvičení.

²⁰² Anonym 19. stol. 512 - Bože, před tvou velebností. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 404.



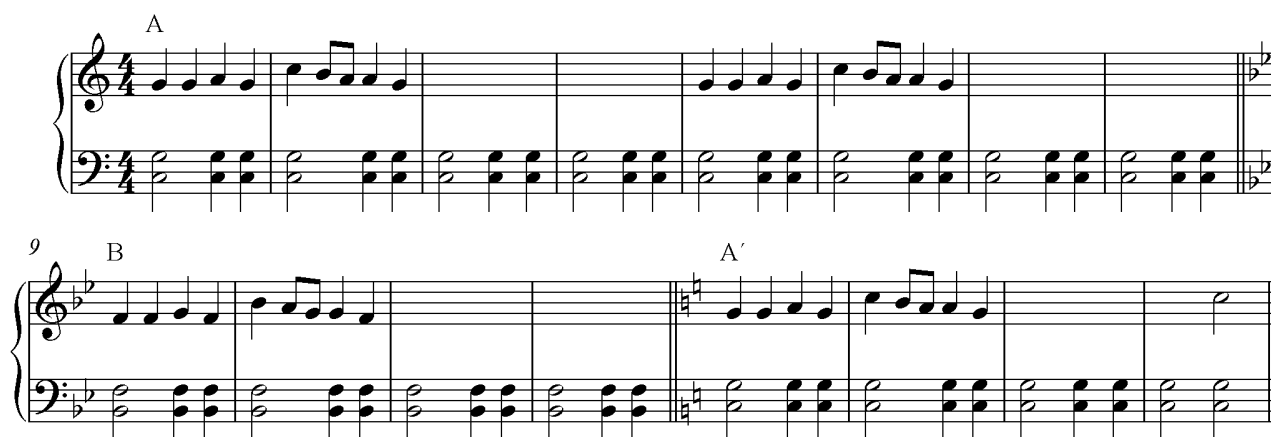
Cvičení 20

Doimprovizujte chybějící fráze následujícího příkladu. Vytvořte zcela samostatně třídílnou formu A-B-A' na základě motivu z první fráze jakékoliv jiné církevní písně.

A – 2 první takty písně + 2 takty doimprovizovat (= předvěti), 2 první takty písně + 2 takty doimprovizovat (= závěti)

B – 2 první takty písně + 2 takty doimprovizovat – vše o velkou sekundu níže (případně čistou kvartu výše, lze vyzkoušet i jiné tóniny)

A' – 2 první takty písně + 2 takty doimprovizovat (je vhodné, aby poslední tón byl tónem základním)



Cvičení 21

Vytvořte zcela samostatně třídlínnou formu A-B-A' na základě motivu z první fráze jakékoliv církevní písně (dle vzoru z předchozího cvičení), ale motiv z písně upravte. Možné způsoby práce s motivem jsou popsány níže, vyzkoušejte všechny uvedené (v první části příkladu je původní nezměněný motiv z církevní písně, v druhé části možný způsob úpravy).

Rytmizace úvodního motivu církevní písně²⁰³ ve čtyřdobém taktu

517 - Pozdvihni se, duše, z prachu



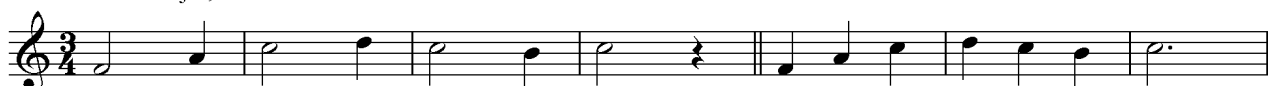
Převod úvodního motivu církevní písně²⁰⁴ ze čtyřdobého do třídobého taktu a rytmizace

516 - Na své tváře padáme



Nivelizace úvodního rytmického motivu církevní písně²⁰⁵ ve třídobém taktu

223 - Poslouchajte, křesťané



Nivelizace úvodního rytmického motivu církevní písně²⁰⁶ a jeho převod z dvoudobého do třídobého taktu

803 - Jako ta růžička krásná



²⁰³ Anonym 19. stol. 517 – Pozdvihni se, duše, z prachu. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 420.

²⁰⁴ Zvonař, J. L. 516 – Na své tváře padáme. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 418.

²⁰⁵ Anonym 17. stol. 223 – Poslouchajte, křesťané. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 249.

²⁰⁶ Anonym 16. stol. 803 – Jako ta růžička krásná. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 560.

Cvičení 22

Převeďte durové motivy z předchozího cvičení do stejnojmenných mollových tónin (tj. A dur do a moll, D dur do d moll atd.).²⁰⁷ Vytvořte z takto získaných motivů opět třídílnou formu A-B-A' dle vzoru z Cvičení 20. Pokuste se najít v jakémkoliv zpěvníku církevní píseň s mollovým tónorodem a stejným způsobem improvizujte na její úvodní motiv v durovém tónorodu.

Cvičení 23

Na základě nabytých dovedností z této kapitoly vytvořte krátkou předebru k jakékoliv církevní písni o délce 4 taktů (předvěti + závěti), dohru/mezihru meditativního charakteru (vhodnou např. k liturgickému úkonu přijímání) a slavnostní předebru/dohru na začátek/konec mše. Pro inspiraci jsou níže uvedeny příklady všech požadovaných variant na motiv písně ze Cvičení 18 – „Bože, před tvou velebností“. Příklady jsou pouze orientační, pokuste se vymyslet vlastní způsob řešení (formy) na základě všech doposud získaných znalostí.

Příklad krátké čtyřtaktové přede hry

Předvěti tvoří první dva takty písně, závěti je doimprovizováno. Jako doprovod byl použit příklad č. 6 z úvodu podkapitoly 3.4.3.1



Příklad meditativní mezihry/dohry

Jedná se o klasickou formu A-B-A', přičemž každý díl je tvořen čtyřmi takty předvěti na motiv písně a čtyřmi takty doimprovizovaného závěti. Díl B je o čistou kvartu výše. Pokud jsou k dispozici vícemanuálové varhany, je ideální hrát melodickou linku na sólový rejstřík na zvláštním manuálu. Jako doprovod byl použit příklad č. 10 z úvodu kapitoly 3.4.3.1

²⁰⁷ Převod z durového do mollového tónorodu (a naopak) lze realizovat velmi jednoduše pouhou změnou předznamenání, noty přitom zůstávají v osnově na stejných místech.



Příklad slavnostní přede hry/dohry

Jedná se o doposud neuvedenou formu A-B-C-A'. Díl A je tvořen dvoutaktovým motivem písně – předvětím a doimprovizovaným dvoutaktovým závětím. Díl B sestává pouze z dvoutaktového motivu písně o velkou sekundu níže (B dur) stejně jako díl C, který je o další velkou sekundu níže oproti dílu B (As dur). Závěrečný dvoutaktový díl A' se vrací zpět do C dur, ale je podložen dominantní pedálovou prodlevou na tónu G, která je držena až k závěrečnému tónu, kde je změněna na základní tón C (velmi efektní prvek). Závěrečný díl A' je z hlediska melodické linky tvořen pouze prvním taktem motivu z písně a druhý takt je doimprovizován. Jako doprovod byl použit příklad č. 22 z úvodu kapitoly 3.4.3.1 Zde je ale ve formě triol a triolovému doprovodu se přizpůsobuje i motiv z písně (viz 2. takt, druhá doba).

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff (treble and bass clef) and a separate bass line. The first system is in 4/4 time, the second in 3/4, and the third in 3/4. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and changes in key signature (from one flat to two flats).

3.4.4.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání pochopeno a nebylo třeba dalších upřesňujících výkladů.

b) kvalita realizace

Frekventanti skupiny C společně vypracovali všechna uvedená cvičení. *Cvičení 21, 22, 23* byla z časových důvodů vypracována pouze vybranými frekventanty. Někteří se zpočátku potýkali s drobnými problémy při rytmických úpravách církevních písní (*Cvičení 21*), neboť původní verze nápěvů byly u frekventantů velmi zažité. Také terciový doprovod ke slavnostní předešle (*Cvičení 23*) byl pro frekventanty technicky náročnější a zvládali ho pouze v pomalém tempu.

Skupina B také vypracovala všechna uvedená cvičení a stejně jako u skupiny C byla

závěrečná cvičení (*Cvičení 21, 22, 23*) realizována pouze vybranými jednotlivci. Na rozdíl od skupiny C ale frekventantům nečinily tak veliké problémy rytmické úpravy církevních písní. Improvizace slavnostní přede hry s terciovým doprovodem již ale představovala větší komplikace. Bylo patrné, že její realizaci nelze provést bez přípravy.

Frekventanti skupiny A se při realizaci cvičení potýkali s technickými problémy, které vyplývaly zejména z koordinace pravé a levé ruky. Někteří frekventanti vypracovali cvičení pouze bez doprovodu levé ruky. Bezchybné provedení se zdařilo vždy až po několika pokusech. *Cvičení 23* bylo z časových důvodů vynecháno.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Frekventanti všech skupin pracovali s velkým zaujetím, pravděpodobně proto, že se jednalo o práci s církevními písněmi, které používají ve své liturgické praxi.

3.4.4.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Velmi inspirativní práce s církevními písněmi. Akorát je mi jasné, že musím ještě hodně cvičit.“

Anežka (skupina B)

„Nikdy by mě nenapadlo, co se vše dá dělat s melodiemi, které od malička znám.“

Oldřich (skupina C)

„Zajímavá doporučení, jak improvizovat na základě církevních písní. Nevím, jak moc použiji rytmické úpravy melodie, ale tvorba chorálových přede her je základ. Moc mě zaujala zejména improvizace slavnostní do hry.“

3.4.5 Improvizační práce variační 1: úvod a příprava předem zharmonizovaného podkladu (církevní písně)

3.4.5.1 Metodika

Úvod

Přestože se mnoho učebnic varhanní improvizace²⁰⁸ hned v prvních kapitolách zabývá problematikou klasické harmonie²⁰⁹ (kadence, sekvence, modulace atd.), při výuce amatérských chrámových varhaníků není úplně vhodné touto problematikou začínat. Klasická harmonie je totiž spojena s mnoha přísnými pravidly a vyžaduje dlouhodobé intenzivní cvičení, na které (jak již bylo výše uvedeno) nemá většina amatérských chrámových varhaníků mnoho času. Často se lze setkat s tím, že si chrámový varhaník pod pojmem improvizace vybaví právě hru kadencí, což ho od jakýchkoliv dalších improvizačních pokusů odradí. Pro běžnou varhanní liturgickou praxi se dá do určité míry improvizovat i bez znalostí klasické harmonie,²¹⁰ a to díky faktu, že ve většině církví, kde se při liturgii používají varhany, existuje již zharmonizovaná verze liturgických zpěvů. A právě ta může posloužit jako perfektní podklad k improvizaci v klasickém harmonickém stylu.²¹¹ Obrovskou výhodou improvizace na již zharmonizovaném podkladu je to, že (i v klasické harmonii zběhlý) hráč se nemusí zabírat pravidly (a do jisté míry ani formou) a veškeré své úsilí může věnovat nápaditosti a originalitě improvizace.

Všechna cvičení uvedená v této kapitole mohou být prakticky využita při liturgické hře, ať už jako přede hry, dohry²¹² a mezihry k církevnímu zpěvu, tak i zcela samostatně jako varhanní preludium bez přímé návaznosti na zpěv církevní písně.

Příkladem pro cvičení této kapitoly je jedna z nejzpívanějších písní z římskokatolického

²⁰⁸ Mezi jinými:

MACDOUGALL, H. C. *First lessons in Extemporizing on the Organ*. 1. vyd. New York: G. Schirmer, 1922. 23 str.

RICHARDSON-MADELEY, A. *Extempore playing*. 1. vyd. New York: G. Schirmer, 1922. 137 str.

SHOUTEN, H. *Improvisation on the Organ*. 1. vyd. London: W. Paxton, 1954. 59 str.

VODRÁŽKA, J. *Varhanní improvizace*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1998. 74 str.

²⁰⁹ Klasickou harmonií zde není myšlena harmonie období klasicismu, ale harmonie svázaná klasickými pravidly.

²¹⁰ Toto tvrzení samozřejmě platí pouze do určité míry, např. k modulaci je praktická znalost klasické harmonie klíčová, na druhou stranu ne vždy je znalost modulace pro liturgické hraní nezbytná.

²¹¹ Určující pro styl improvizace je samozřejmě styl již vypracované harmonizace a ten právě bývá většinou v klasické harmonii, i když samozřejmě existují výjimky potvrzující pravidlo – například harmonizace od Petra Ebena, Zdeňka Pololánika atd.

²¹² Pro účel kratší přede hry či dohry lze samozřejmě pracovat jen s vybranou částí církevní písně – například s první a poslední frází.

kancionálu č. 516 – *Na své tváře padáme*²¹³. Byla vybrána nejen pro její všeobecnou známost, ale také proto, že je typickým představitelem církevní písně zharmonizované v klasicko-romantickém stylu.

516 - Na své tváře padáme



Příprava církevní písně k variační práci

Pro improvizační tvorbu s církevní písní je nejprve nutné sjednotit rytmické hodnoty všech hlasů, se kterými se bude pracovat. Jelikož v písni z výše uvedeného příkladu převažují čtvrt'ové noty, pokusíme se všechny tóny jiné délky převést do čtvrt'ových hodnot. Pokud má tón hodnotu půlovou, zahraje se jednoduše dvakrát.²¹⁴ Oproti tomu u skupiny dvou osminových hodnot je třeba

²¹³ ZVONARĚ, J. L., HOLAIN, L. 516 – *Na své tváře padáme*. In: *VARHANNÍ DOPROVOD KANCIONÁLU*. 1. vyd. Praha: Zvon, 1992. str. 188–189.

²¹⁴ V příkladech této kapitoly (tj. *Cvičení 24 a 25*) se jedná o třetí a čtvrtou dobu 2. taktu.

jeden tón vynechat a z druhého udělat notu čtvrt'ovou.²¹⁵ Přestože se dá teoreticky odvodit, který z osminových tónů bude vhodnější zachovat a který vynechat (často je jedna osminová nota základním tónem a druhá melodickým – průchod, průtah atd.), nejrychlejším způsobem je vyzkoušet obě řešení prakticky a posléze vybrat vhodnější na základě poslechu. Stejně tak lze vyřešit tečkovaný rytmus, kdy se buď jeden z tónů úplně vynechá, či se jednoduše z obou vytvoří dvě noty čtvrt'ové (samozřejmě jedná-li se o tečkovaný rytmus čtvrt'ová nota s tečkou – osminová nota). Ideálním vodítkem pro rozhodnutí, kterou možnost zvolit, by měl být opět poslechový vjem.

Pro začátek je nejlepší převést do čtvrt'ových not pouze melodickou linku sopránů a altů (pravou ruku). Není také úplně nutné převádět do čtvrt'ových hodnot všechny noty – jedná se zejména o poslední tóny frází, které by měly zůstat v delších hodnotách, pokud chceme zdůraznit jednotlivé závěry. V příkladech níže (*Cvičení 24 a 25*) je například půlová nota na konci čtvrtého taktu zachována.

Cvičení a příklady

Cvičení 24

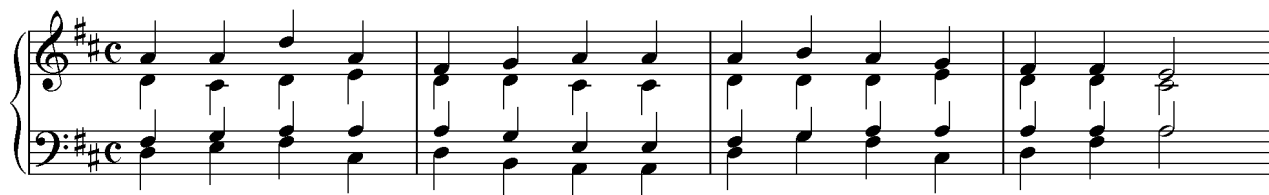
Zahrajte celou píseň uvedenou v úvodu této kapitoly (*516 – Na své tváře padáme*) tak, aby melodickou linku sopránů a altů (pravá ruka) tvořily pouze čtvrt'ové noty (závěry vybraných frází mohou zůstat v delších hodnotách). Níže příklad prvních čtyř taktů.



Cvičení 25

Zahrajte celou píseň uvedenou v úvodu této kapitoly (*516 – Na své tváře padáme*) tak, aby všechny hlasy (soprán, alt, tenor, bas) sestávaly pouze ze čtvrt'ových not (závěry vybraných frází mohou opět zůstat v delších hodnotách). Níže příklad prvních čtyř taktů. Zpracujte stejným způsobem i jinou zharmonizovanou církevní píseň.

²¹⁵ V příkladech této kapitoly (tj. *Cvičení 24 a 25*) se jedná o poslední dobu 3. taktu, zde byla vynechána první z osminových not.



3.4.5.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání pochopeno a nebylo třeba dalších upřesňujících výkladů.

b) kvalita realizace

Frekventanti všech skupin neměli problém s realizací úpravy církevní písně pro další variační práci. Ve skupině A byli ale účastníci o tomto úkolu den předem informováni, aby se mohli připravit a při další variační práci nebyli omezeni svou nižší hráčskou (technickou) úrovní.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Psychologické rozpoložení frekventantů bylo zcela neutrální, neboť se jednalo o přípravné práce k další improvizaci (variační) činnosti.

3.4.5.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Moc nevím, co mám k tématu napsat, jelikož se jedná spíše o přípravu k improvizaci. Jelikož jsme dopředu věděli, co máme umět, v klidu jsem si vše nacvičil a neměl jsem s vypracováním žádný problém.“

Anežka (skupina B)

„Jsem velmi zvědavá na další práci s církevní písní.“

Oldřich (skupina C)

„Těším se na navazující variační improvizaci.“

3.4.6 Improvizační práce variační 2: rozklady

3.4.6.1 Metodika

Asi nejjednodušším způsobem zpracování zharmonizované předlohy je rozklad. V principu se nejedná o nic jiného, než že vybrané (či všechny) tóny daného akordu jsou zahrány postupně. Způsob rozkladu (tóny, kterých se bude rozklad týkat, jejich pořadí a rytmus) je ovšem třeba předem důkladně připravit tak, aby bylo zachováno metrum předlohy a aby nedošlo například k přidání či ubrání doby. Stejně jako v jiných kapitolách při improvizaci využívejte všech zvukových možností varhan (rozličné registrace, vícemanuálovou hru atd.).

Cvičení a příklady

Cvičení 26

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. první a třetí tón trioly tvoří part sopránu, druhý (prostřední) tón je převzatý z altu. Povšimněte si nezdobeného závěru každé fráze (poslední doba 2. taktu a třetí doba 4. taktu) a také původního neupraveného rytmu tenorové a basové linky.²¹⁶ Improvizujte nejprve ve velmi pomalém tempu, a pokud je to možné, zdůrazněte part pravé ruky pomocí hry na sólových rejstřících jiného manuálu. Posléze zahrajte stejnou variaci v rychlém tempu a na jinou registraci a jednom manuálu. Uplatněte tento princip i na jinou církevní píseň.



Cvičení 27

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. na první době zazní nejprve tón sopránu a posléze tón altu, na druhé době nejprve tón altu a pak sopránu. Všimněte si výjimky z tohoto principu na druhé době 2. taktu, kde se za účelem odstranění stereotypu začíná nečekaně sopránovým tónem. Jelikož by půlová hodnota

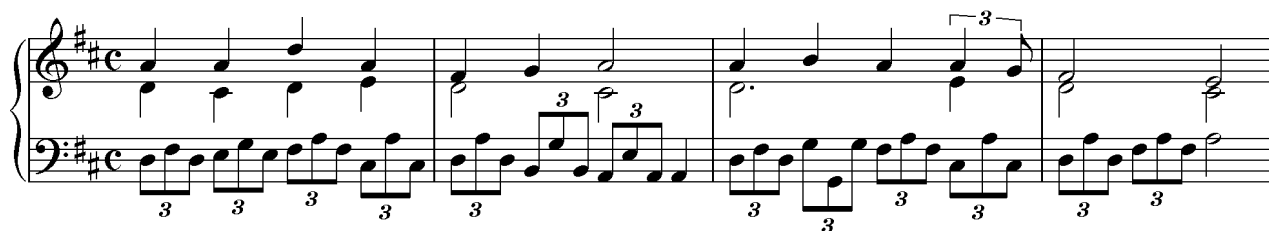
²¹⁶ Zde je vzhledem k variační práci se sopránem a altem úprava jiných hlasů zbytečná a do určité míry i kontraproduktivní.

v závěru fráze působila zbytečně dlouze, je rozklad použit ještě na třetí době 4. taktu. Stejně jako v předchozím cvičení improvizujte nejprve ve velmi pomalém tempu, a pokud je to možné, zdůrazněte part pravé ruky pomocí hry na sólových rejstřících jiného manuálu. Posléze zahrajte stejnou variaci v rychlém tempu a na jinou registraci a jednom manuálu. Uplatněte tento princip i na jinou církevní píseň.



Cvičení 28

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. střídání tónu basu a tenoru ve triolovém rytmu (v podstatě zrcadlová obdoba Cvičení 26). Všimněte si triolové úpravy melodické linky sopránu na čtvrté době 3. taktu a oktavového skoku jako řešení situace, kdy mají oba zdobené hlasy stejný tón (druhá doba 3. taktu). Uplatněte tento princip i na jinou církevní píseň.



Cvičení 29

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. střídání basového a tenorového tónu v osminovém rytmu. Na rozdíl od Cvičení 27 je zde pořadí tónů zcela ponecháno na improvizátorovi. Opět si všimněte oktavového skoku jako řešení situace, kdy se oba hlasy sejdou na tomtéž tónu (druhá doba 3. taktu, třetí doba 4. taktu). Uplatněte tento princip i na jinou církevní píseň.



Cvičení 30

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. rozklad tónů akordu v pořadí soprán – alt – tenor – bas, přičemž sopránový tón (melodická linka písně) se na rozdíl od ostatních hlasů zdržuje. Pokud mají dva hlasy stejný tón, je potřeba opět použít řešení pomocí oktavového skoku (v příkladu druhá doba 3. taktu a třetí doba 4. taktu v tenoru a basu). Improvizujte nejprve v pomalém tempu a posléze v rychlém tempu na odlišnou registraci. Uplatněte tento princip i na jinou církevní píseň.



Cvičení 31

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. rozklad tónů akordu v pořadí bas – tenor – alt – soprán, přičemž basový tón se na rozdíl od ostatních hlasů zdržuje. Pokud se dva hlasy sejdou na stejném tónu, je potřeba opět použít řešení pomocí oktavového skoku (v příkladu druhá doba 3. taktu a třetí doba 4. taktu v tenoru a basu). Improvizujte nejprve v pomalém tempu a posléze v rychlém tempu na odlišnou registraci. Uplatněte tento princip i na jinou církevní píseň.



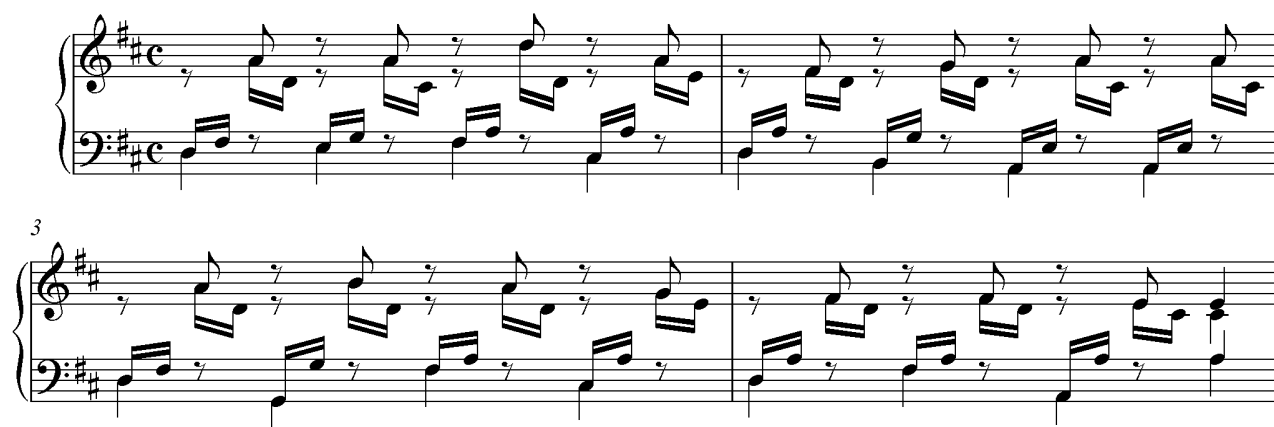
Cvičení 32

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. rozklad tónů akordu v pořadí soprán – alt – bas – tenor, přičemž sopránový tón (melodická linka písně) se na rozdíl od ostatních hlasů zdržuje. Improvizujte nejprve v pomalém tempu a posléze v rychlém tempu na odlišnou registraci. Uplatněte tento princip i na jinou církevní píseň.



Cvičení 33

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. rozklad tónů akordu v pořadí bas – tenor – soprán – alt, přičemž basový a posléze sopránový tón se na rozdíl od ostatních hlasů zdržuje. Improvizujte nejprve v pomalém tempu a posléze v rychlém tempu na odlišnou registraci. Basový tón je také možno podpořit pedálem. Uplatněte tento princip i na jinou církevní píseň.



Cvičení 34

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. rozklad tónů jednoho akordu v pořadí bas – tenor – alt – soprán – alt – tenor. Pokud je to možné, hrajte v pedálu basovou linku písně. Uplatněte tento princip i na jinou církevní píseň.

3.4.6.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

Frekventanti skupiny B a C bez větších problémů vypracovali všechna daná cvičení. Nejsnadněji šla *Cvičení 26, 28, 30, 31*. Někteří frekventanti skupiny B nerealizovali *Cvičení 34* s pedálem. I u frekventantů skupiny C šlo toto cvičení obtížněji právě z důvodu pedálové hry, ale všichni členové skupiny improvizaci s pedálem nakonec zvládli. Pro větší přesvědčivost realizace velmi pomohlo uplatňování artikulace při rozkladech – hra non legato se zdůrazněnou (delší či svázanou) těžkou dobou. Tato skutečnost není uvedena v metodice a bylo by vhodné ji tam na základě této zkušenosti doplnit. Někteří frekventanti zdobili u další písně pouze první a poslední frázi, čímž de facto improvizovali předehtu. Opět by bylo vhodné tuto možnost uvést i do metodiky jako další způsob řešení daných cvičení, neboť se jedná o praktický a při liturgii okamžitě použitelný výstup. Zároveň je vzhledem ke krátkému rozsahu tento způsob ideální pro začátečníky.

Ve skupině C došlo k vypracování cvičení pouze v pomalém tempu a na stanovenou píseň uvedenou v notových příkladech (a předem připravenou z předchozí části metodiky). Pro větší inspiraci ale byla měněna alespoň registrace jednotlivých cvičení. Z časových a technických důvodů bylo vynecháno *Cvičení 34*. Stejně jako u ostatních skupin sejevilo výhodnější vypracování cvičení pouze na první a poslední frázi písně (předehtu).

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Atmosféra ve všech skupinách byla velmi pozitivní. Z frekventantů vyzařovala radost nad tím, jak se dá velmi jednoduše a zároveň efektně pracovat s církevní písní. Frekventanti skupiny C, kteří se s tímto způsobem práce setkali již v předchozích letech, si zase užívali tvůrčí práci s rozličnými tempy a registrací.

3.4.6.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Vůbec jsem nečekal, že budu schopný improvizovat variace na církevní píseň. Metoda rozkladů je velmi jednoduchá a zároveň efektivní. Přiznám se, že mě tento způsob nikdy předtím nenapadl.“

Anežka (skupina B)

„Jsem z tohoto způsobu improvizace nadšená. Je velmi snadný a zároveň dobře použitelný při doprovázení liturgie.“

Oldřich (skupina C)

„Variační práce mě baví. Je posluchačsky efektivní, není těžké ji realizovat a pokud se použije na církevní píseň, jedná se o ideální metodu vhodnou pro liturgickou varhanní praxi.“

3.4.7 Improvizační práce variační 3: zdobení melodické linky

3.4.7.1 Metodika

K dalším způsobům, jak pracovat s již zharmonizovanou předlohou, náleží zdobení melodické linky. Nejprve je vhodné začít s jednoduchými prvky zdobení. Mezi ně patří zopakování daného tónu či jeho vystřídání s tónem vedlejším a návrat zpět na základní (daný) tón, z čehož logicky vyplývá triolový rytmus figurace. Dalším pozitivem tohoto principu je kromě jeho jednoduchosti naprostá eliminace jakýchkoliv zakázaných harmonických postupů, jelikož změna harmonie proběhne díky návratu zpět na původní tón vždy s notami, které jsou stanoveny danou harmonizací.²¹⁷ Opakované a střídavé tóny lze po jejich zvládnutí obohatit o průchodné tóny, harmonické tóny a průtahy. Až teprve poté je vhodné přejít z triolového rytmu na rytmus jiný, například šestnáctinový (čtyři tóny na jeden akord).

Velikým omezením variační práce bývá rozsah ruky, neboť kromě vedení a případného zdobení melodické (sopránové) linky má pravá ruka na starosti ještě linku altovou. Často tak při rozhodování, jaký způsob zdobení v daném místě improvizátor použije, hraje klíčovou roli prostý

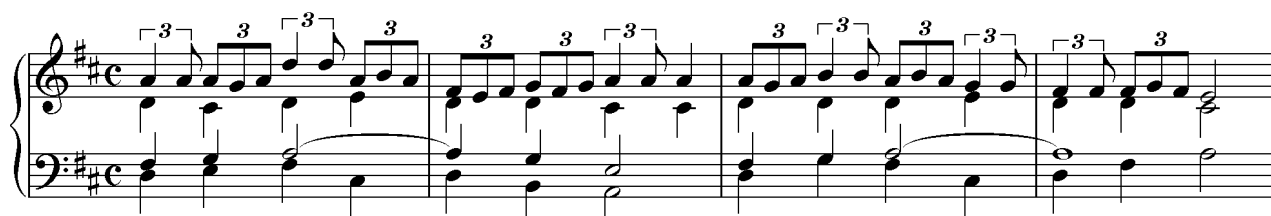
²¹⁷ Pokud totiž provádíme harmonickou změnu a v melodické lince se v rámci zdobení vyskytuje v okamžiku změny jiný tón než ten daný, může ve výjimečných případech dojít k zakázaným postupům. Vzhledem k tomu, že se však jedná o velmi nízkou pravděpodobnost, nemá smysl se v rámci této kapitoly tímto problémem zabývat.

fakt, zda jsou vůbec pro ony klávesy volné prsty. Alespoň částečně tento problém může vyřešit nonlegátová hra, artikulace, či tichá výměna prstů na stejné klávěse. Další východisko je nastíněno v posledních dvou cvičeních této podkapitoly (*Cvičení 39 a 40*), kde zdobení zahrnuje v jednohlase part sopránu i altu. Úplně nejlepším (ale zároveň technicky nejtěžším) řešením je hra zdobené melodické linky pouze pravou rukou, altu a tenoru levou rukou, zatímco pedál hraje bas.

Cvičení a příklady

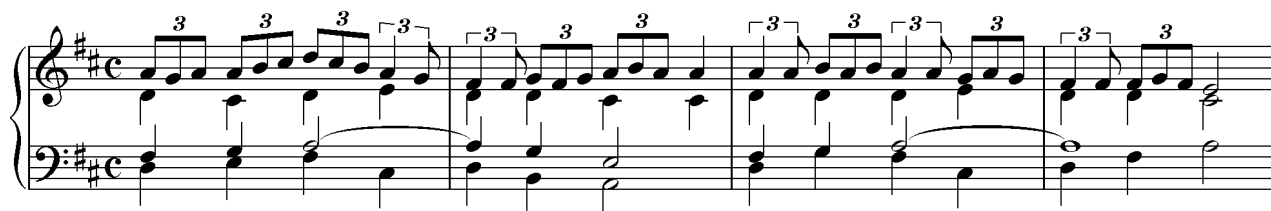
Cvičení 35

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. použijte zdobení melodické linky opakovanými a vedlejšími střídavými (jak horními, tak i spodními) tóny v triolovém rytmu. Improvizujte nejprve v pomalém tempu a posléze v rychlém tempu na odlišnou registraci. Uplatněte tento princip i v jiné církevní písni.



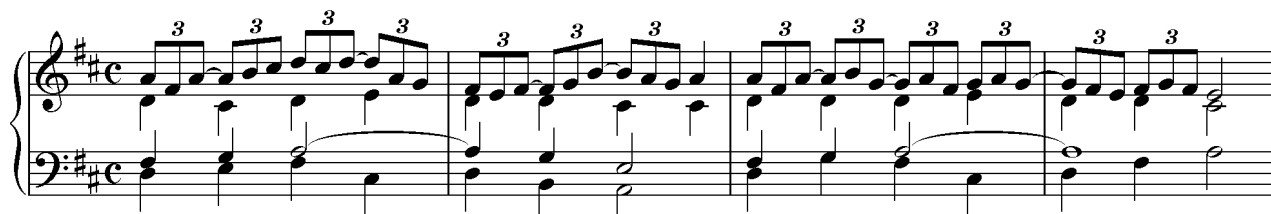
Cvičení 36

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. kromě opakovaných a střídavých tónů použijte průchodné tóny (všechny intervaly větší než sekunda vyplňte tóny – průchody), jako je tomu na druhé, třetí a čtvrté době v 1. taktu příkladu. Předem si v nápěvu církevní písně označte místa, kde je možné průchodné tóny vytvořit, a důsledně je uplatněte tak, aby v celé melodické lince nebyl jiný interval než malá a velká sekunda. Opět improvizujte nejprve v pomalém tempu, posléze v rychlém tempu na odlišnou registraci a uplatněte tento princip i v jiné církevní písni.



Cvičení 37

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. kromě střídavých tónů a průchodů nově použijte průtah (zadržte poslední tón trioly ligaturou do první noty trioly následující) alespoň jedenkrát v každém taktu. Zároveň se pokuste kromě klasického střídavého tónu vedlejšího (v intervalu sekundy) použít i střídavé tóny větších intervalů (tercie), jako je tomu v příkladu na první době 1. taktu, druhé době 2. taktu, či prvních třech dobách 3. taktu. Jelikož ne vždy je použití střídavého tónu většího intervalu vhodné, vše si předem důkladně připravte. Určitou jistotu může v tomto případě představovat vystřídaní s tónem, který je již zastoupen v jiném hlasu v harmonii pod melodickou linkou (např. na první době 1. taktu melodická linka postupuje o malou tercii níže na tón fis, který je v harmonickém doprovodu zastoupen v tenoru).²¹⁸ Opět improvizujte nejprve v pomalém tempu, posléze v rychlém tempu na odlišnou registraci a uplatněte tento princip i v jiné církevní písni.



Cvičení 38

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. použijte převážně šestnáctinové noty občas proložené osminovými tak, aby první tón v každé skupině not byl vždy tónem daným původní melodickou linkou. Při tvorbě využijte všech doposud získaných dovedností (střídavé tóny, průchody atd.). Opět improvizujte nejprve v pomalém tempu, posléze v rychlém tempu při odlišné registraci a uplatněte tento princip i v jiné církevní písni.



²¹⁸ Je ovšem velmi individuální, zda tato nápověda při improvizaci pomůže, nebo naopak zdrží. U některých varhaníků je efektivnější spíše intuitivní řešení.

Cvičení 39

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. nejprve převed'te celou harmonickou předlohu do dvojnásobných rytmických hodnot (čtvrt'ové noty se stanou půlovými – tzv. augmentace), aby bylo více prostoru na vlastní improvizaci tvorbu. Posléze vytvořte melodickou linku na základě rytmického motivu dvou osminových hodnot, po kterých následují čtyři šestnáctinové noty (místy za účelem porušení stereotypu nakombinované s jednou osminovou a dvěma šestnáctinovými notami). První dvě (osminové) noty jsou tvořeny tóny sopránů a altu (v libovolném pořadí) a následující skupina čtyř šestnáctinových not vždy začíná buď tónem sopránů, či tónem altu.²¹⁹ Zbylé tóny jsou opět střídavé tóny, či průchody. Improvizujte nejprve ve velmi pomalém tempu, a pokud je to možné, zdůrazněte part pravé ruky pomocí odlišné registrace na jiném manuálu. Posléze zahrajte stejnou variaci v rychlém tempu a s jinou registrací na jednom manuálu. Uplatněte tento princip i v odlišné církevní písni.



Cvičení 40

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. podobně jako v předchozím Cvičení 39 použijte harmonický základ ve dvojnásobných hodnotách (půlové), ale na rozdíl od předchozího cvičení nebuďte svázáni žádným rytmickým motivem: melodická linka je v tomto případě naprostou volnou improvizací. Její jedinou podmínkou je, aby na každý akord levé ruky zazněl alespoň jeden tón sopránů a jeden tón altu (v příkladu níže jsou tyto tóny označeny křížkem). Při tvorbě využijte všech doposud získaných dovedností (střídavé tóny, průchody, průtahy atd.). Opět improvizujte nejprve v pomalém tempu, posléze v rychlém tempu při odlišné registraci a uplatněte tento princip i v jiné církevní písni.

²¹⁹ Jedná se v podstatě o kombinaci zdobení melodické linky a zdobení rozkladem sopránů a altu (viz Cvičení 26 a 27 v předchozí podkapitole).



3.4.7.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

Stejně jako v předchozí části metodiky mnozí frekventanti realizovali z časových důvodů cvičení pouze na první a poslední frázi písně (předehra). Opět doporučuji tuto skutečnost zanést i do metodiky jako další a velmi praktickou možnost řešení uvedených cvičení.

Frekventanti skupiny C se pokoušeli vypracovat všechna uvedená cvičení, ale *Cvičení 39* zvládli pouze někteří jednotlivci a *Cvičení 40* se v uspokojivé podobě nepodařilo zahrát prakticky nikomu. Lepší výsledky u *Cvičení 40* se ale projevily, pokud hráč zvolil spíše intuitivní přístup (tj. snažil se vést melodickou linku směrem k požadovaným tónům) a konkrétní tóny nevyhledával cíleně. Tato skutečnost by měla být uvedena i v metodice jako snadnější způsob řešení uvedeného cvičení. Není bez zajímavosti, že cvičení s triolovým rytmem (*Cvičení 35, 36, 37*) šla frekventantům snadněji.

Ve skupině B byla situace prakticky stejná jako u frekventantů skupiny C. Z časových důvodů se ale vynechalo *Cvičení 40*.

U frekventantů skupiny A bylo možno realizovat pouze *Cvičení 35* a *Cvičení 36*. Vypracování se podařilo vždy až na několikátý pokus a pouze v pomalém tempu. Další cvičení byla z časových důvodů vynechána a pravděpodobně by byla pro frekventanty této skupiny i nad jejich síly.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Z frekventantů všech skupin vyzařovalo tvůrčí zaujetí variační prací. Bylo patrné, že tento způsob improvizace je nejen baví, ale také jej považují za velmi důležitý pro svoji varhanní liturgickou praxi.

3.4.7.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Tento způsob variační práce již pro mě byl o mnoho náročnější než rozklady. Na druhou stranu mě to utvrdilo v tom, že jsem schopný improvizovat, když se na to náležitě připravím.“

Anežka (skupina B)

„Tyto variační techniky nebyly tak snadné jako předchozí. Nic ale není zadarmo, a tak věřím, že když se dostatečně připravím, budu při liturgii používat i tento způsob.“

Oldřich (skupina C)

„Variační technika ozdobování je celkem náročná a rozhodně potřebuje větší přípravu.“

3.4.8 Improvizační práce variační 4: zdobení všech hlasů

zharmonizované předlohy

3.4.8.1 Metodika

Po ovládnutí základních principů zdobení melodické linky zharmonizované předlohy (církevní písně) by již nemělo nic bránit tomu, abychom stejným způsobem zpracovali i další hlasy (alt, tenor, bas). Stejně jako ve všech předchozích cvičeních je důležité si předem stanovit jasná pravidla (pořadí zdobení hlasů, rytmus a způsob zdobení atd.), a ta pak zejména při prvních

pokusech striktně dodržovat. Jedině tím získá hráč kontrolu nad improvizací a nenechá se ovládnout „diktátem ruky“. Právě při vícehlasé variační práci se totiž velmi často projevuje tendence mechanicky uplatňovat již dříve získané stereotypy v místech a hlasech, ve kterých to improvizátor původně nezamýšlel. Na vině je opět skutečnost, že způsob zdobení značně ovlivňuje rozsah ruky. Jak již bylo uvedeno v úvodu předchozí podkapitoly 3.3, každá ruka má na starost dva hlasy, tudíž bývá častým problémem najít volné prsty na samotné zdobení. Jakmile je tedy improvizátor nabádán k ozdobování všech hlasů, začnou ruce automaticky zdobit pouze hlasy, u kterých se zrovna nacházejí volné prsty, neboť je to velmi pohodlné. Cíl hry podle předem stanovených pravidel spočívá právě v překonání tohoto pohodlí a (jak již bylo výše uvedeno) v získání naprosté kontroly nad improvizací. Vedlejším efektem navíc může být i zdokonalení hráčské techniky.

Ideálním postupem ke zvládnutí této problematiky je začít nejprve se zdobením dvou hlasů (soprán, alt) v triolovém rytmu (možnost návratu na základní tón), a až poté zapojit další hlasy (tenor, bas) a přejít na šestnáctinový rytmus. Pokročilejší hráči mohou po zvládnutí této problematiky zdobit i více hlasů současně (viz *Cvičení 45*). Všechna cvičení v této podkapitole je dobré improvizovat nejprve v pomalém tempu, posléze v rychlém tempu při odlišné registraci, a nakonec uplatnit získané dovednosti také na jiných církevních písních.

Cvičení a příklady

Cvičení 41

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. použijte zdobení pomocí vedlejších střídavých tónů v triolovém rytmu na lichých dobách v sopránovém a na sudých dobách v altovém partu. Důsledně dbejte tohoto pravidla až do konce (samozřejmě s výjimkou závěrů, kde je vhodné nechat delší nezdobené tóny).



Cvičení 42

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. použijte zdobení pomocí vedlejších střídavých tónů v triolovém rytmu na první době v sopránu, na druhé době v altu, na třetí v tenoru a na čtvrté v basu. Opět dbejte důsledně tohoto pravidla až do konce (samozřejmě s výjimkou závěrů, kde je vhodné nechat delší nezdobené tóny).



Cvičení 43

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. ozdobujte v šestnáctinovém rytmu střídavě soprán (liché doby) a alt (sudé doby). Zároveň použijte průtah vždy ze čtvrt'ového tónu nezdobeného hlasu (ligatura ze čtvrt'ové noty na následující notu šestnáctinovou), který rozved'te ideálně do základního (harmonizací stanoveného) tónu.²²⁰ Všimněte si, že rozvod průtahu do základního tónu není možný v případě, že základní (daný) tón následujícího akordu je stejný jako tón předchozí (protažený).²²¹ V těchto případech rozved'te průtah do jakéhokoliv jiného vhodného tónu.



²²⁰ Například první nota příkladu v altovém partu *d^l* je ligaturou protažená a rozvedená do harmonizací stanoveného tónu *cis^l*.

²²¹ V příkladu viz průtah altu mezi první a druhou dobou 2. taktu.

Cvičení 44

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. ozdobujte v šestnáctinovém rytmu střídavě soprán – alt – tenor – bas v tomto pořadí, přičemž prvním tónem každé skupiny šestnáctinových not je základní (harmonizací daný) tón. Důsledně dbejte tohoto pravidla až do konce (opět samozřejmě s výjimkou závěrů, kde je vhodné nechat delší nezdobené tóny).



Cvičení 45

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. zcela volně použijte všechny doposud získané dovednosti v ozdobování zharmonizované předlohy, a navíc se pokuste o paralelní zdobení dvou hlasů.



3.4.8.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve sledovaných skupinách B a C bylo zadání pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

Stejně jako v předchozí části metodiky frekventanti realizovali z časových důvodů cvičení pouze na první a poslední frázi písňě (přehra). Opět doporučuji tuto skutečnost zanést i do metodiky jako další a velmi praktickou možnost řešení uvedených cvičení.

Frekventanti skupiny C zvládli ve velmi pomalém tempu *Cvičení 41, 42, 43, 44* a pouze jeden z účastníků se pokusil alespoň zčásti realizovat *Cvičení 45*. Na provedení se negativně projevoval tzv. „diktát ruky“, kvůli kterému měli frekventanti problém dodržovat stanovená zadání (zejména pořadí zdobených hlasů).

Frekventanti skupiny B z časových důvodů stihli vypracovat pouze *Cvičení 41* a frekventanti skupiny A se ze stejného důvodů této části metodiky nezúčastnili.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Stejně jako u předchozí části metodiky z frekventantů vyzařovalo tvůrčí zaujetí variační prací.

3.4.8.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

nezúčastnil se – nehodnoceno

Anežka (skupina B)

„Improvizace se zdobením více hlasů už je pro mě docela náročná. Trošku se ztrácím v tom, který hlas mám právě ozdobovat, a ruka si někdy dělá, co chce.“

Oldřich (skupina C)

„U variační práce se zdobením více hlasů je potřeba větší příprava. Problémy jsem měl zejména s tím, že prsty nejsou schopny v dané chvíli obsáhnout požadované tóny.“

3.4.9 Improvizační práce variační 5: diskant a práce s ním

3.4.9.1 Metodika

Improvizační technika diskantu patří mezi běžnou praxi varhaníků (ale i chrámových sborů) zejména v anglosaských zemích. Jedná se o velmi jednoduše proveditelnou a zároveň velmi efektní záležitost, při které se part altu přenesse o oktávu výše, čímž se nad nápěvem církevní písně (part sopránů) vytvoří další (vyšší) melodická linka – tzv. diskant. Této techniky se dá použít i při samotném doprovodu církevní písně, zejména hraje-li se více slok,²²² či zpívá-li se ve shromáždění velmi známá píseň.²²³ Zpestření doprovodu diskantem většinou zpívající lid povzbudí k ještě intenzivnějšímu zpěvu, což efekt této techniky znásobí. Varhaník samozřejmě pro použití diskantu musí nejprve vyhodnotit dostatečnou znalost písně u církevního shromáždění, které doprovází, a také by měl vzít v potaz počet lidí při dané liturgii, aby je hrou spíše nezmatl. Tyto záležitosti ale logicky nemusí brát v potaz v momentě, kdy techniku diskantu používá například pro tvorbu přede hry, do hry, či mezihry. Diskantem upravenou zharmonizovanou předlohu lze také samozřejmě ozdobovat pomocí všech doposud získaných dovedností. Je velká škoda, že tato velmi jednoduchá, efektní a při liturgickém hraní prakticky použitelná technika je v českých zemích stále na pokraji zájmu.

Cvičení a příklady

Cvičení 46

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. použijte techniku diskantu = přesunu altového partu o oktávu výš nad melodickou linku sopránů. Nejen pro účely následujících cvičení je velmi praktické si do vytištěné harmonické předlohy diskant předem vepsat.



²²² Zde samozřejmě použijeme techniku diskantu až u závěrečných slok, tj. v momentě, kdy si je lid v kostele melodii církevní písně naprosto jistý a přidaný hlas ve varhanách tedy nebude působit jako rušivý element.

²²³ Typickým příkladem napříč církvemi v ČR je vánoční píseň *Narodil se Kristus Pán*.

Cvičení 47

Doimprovizujte variaci celé zharmonizované písně 516 – *Na své tváře padáme* dle příkladu prvního čtyřtaktí níže, tj. pomocí všech doposud získaných dovedností ozdobte diskantem upravenou harmonizaci církevní písně z předchozího cvičení (Cvičení 46).



3.4.9.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání bez problémů pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

Frekventanti skupiny B a C byli obeznámeni s metodou diskantu a následně si zkusili zdobení církevní písně s předem zapsaným diskantem. Kvalita provedení zcela logicky reflektovala dovednosti každého frekventanta. Po této zkušenosti doporučuji ke *Cvičení 47* doplnit poznámku, že uvedený notový příklad je pouze návrhem a že je samozřejmě možné pokusit se zdobit církevní píseň s diskantem i jednoduššími prostředky (rozklady, zdobení pouze nejvyššího hlasu). Stejně tak je možné po vzoru předchozích částí metodiky tímto způsobem zpracovat pouze první a poslední frázi písně a vytvořit tak krátkou přehru.

Ve skupině A byla problematika pouze vysvětlena a ukázána. Z časových důvodů nebylo přikročeno k vlastní realizaci.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Frekventanti nezastírali překvapení nad jednoduchostí a efektivitou této metody. Kromě skupiny C, jejíž členové se s diskantem seznámili už v předešlých ročnících kurzů, se s tímto způsobem úpravy církevní písně doposud nikdo nesetkal a ani o něm neslyšel.

3.4.9.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Velmi zajímavá metoda, překvapuje mě, že se u nás prakticky nevyskytuje.“

Anežka (skupina B)

„Tento způsob improvizace by mě nikdy nenapadl, jsem ráda, že jsem se s ním mohla seznámit. Je totiž velmi jednoduchý a zároveň praktický.“

Oldřich (skupina C)

„Metodu diskantu již při liturgii používám díky tomu, že jsem se s ní seznámil na Tachovských varhanních kurzech předloni. Mám ji rád, neboť je velmi efektní a přitom jednoduchá.“

3.4.10 Improvizační práce kontrapunktická 1: úvod a kontrapunktická práce s cantem firmem

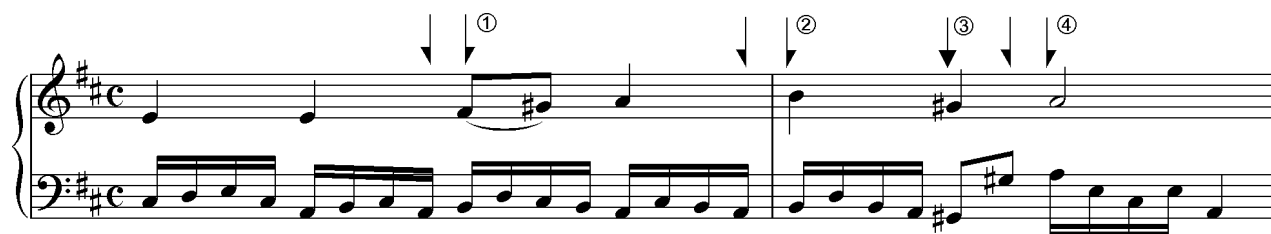
3.4.10.1 Metodika

Úvod

Kontrapunktická práce je s varhanní improvizací tradičně velmi propojena. Název kontrapunkt pocházející z latinského punctum contra punctum (= nota proti notě) naznačuje, že jde v podstatě o vzájemné vedení hlasů tak, aby společně dávaly hudební smysl. Za tímto účelem byl již od dob svého vzniku kontrapunkt svázán mnoha pravidly. Každopádně pro jednoduchou kontrapunktickou improvizaci dle klasických pravidel postačí praktická znalost a dodržování základních tří:

1. PARALELNÍ KVINTY – je třeba dávat pozor, aby mezi jednotlivými hlasy nevznikl postup v paralelních (vedle sebe jdoucích) kvintách (v příkladu níže *bod 1*)
2. PARALELNÍ OKTÁVY – je třeba dávat pozor, aby mezi jednotlivými hlasy nevznikl postup v paralelních (vedle sebe jdoucích) oktávách (v příkladu níže *bod 2*)
3. CITLIVÝ TÓN – půltón pod základním tónem – tzv. citlivý tón (např. v C dur tón h, v G dur tón fis, v a moll tón gis) by měl vždy stoupat vzhůru na základní tón. Z tohoto důvodu je třeba dávat pozor, aby nedošlo k jeho zdvojení (v příkladu níže *bod 3*). Pokud by zazněl ve stejnou chvíli ve více hlasech a dle pravidel by oba tóny měly stoupat, vzniknou tak paralelní oktávy (v příkladu níže *bod 4*).

*příklady porušení základních klasických pravidel kontrapunktu:*²²⁴



Pokud si výše uvedený příklad zahrajete, okamžitě pochopíte smysl těchto pravidel. Uvedené chyby již na první poslech znějí velmi zvláštně, až nepatřičně. Pravidla klasického kontrapunktu totiž nevznikla samoúčelně, ale právě na základě praktických kompozičních zkušeností jako pomůcka pro další skladatele/improvizátory, aby se dopředu vyvarovali nehezky znějících postupů. Znalost výše uvedených pravidel je také nezbytná pro budoucí improvizaci práci s klasickou harmonií. Pro jejich pochopení a osvojení se ale jeví vhodnější a jednodušší práce kontrapunktická. Tento fakt je jedním z důvodů, proč na rozdíl od mnohých jiných učebnic varhanní improvizace se v této metodice nejprve nachází kapitola věnující se kontrapunktu a až posléze kapitola zabývající se harmonií.

Při tvorbě kontrapunktu dle klasických pravidel by také měla být na těžké (první) době konsonance. Jelikož ale není při improvizaci (na rozdíl od kompoziční činnosti) dostatek času na zaobírání se dalšími pravidly, vychází jako nejlepší praktické osvojení této zákonitosti metoda „pokus-omyl“. Při samotné tvorbě by se tedy měl improvizátor snažit hrát intuitivně tak, aby mezi

²²⁴ Jako příklad je zde uveden 7. a 8. takt druhého nápisu písně z římskokatolického kancionálu č. 517 – *Serafín se v úctě koří*.

jednotlivými hlasy bylo co nejvíce konsonantních intervalů. K tomu nahrává mírná početní převaha konsonancí (čistá prima, malá a velká tercie, v určitém kontextu i čistá kvarta a čistá kvinta, malá a velká sexta, čistá oktáva) nad disonancemi (malá a velká sekunda, zvětšená kvarta, malá a velká septima). Právě díky této skutečnosti platí další klasické doporučení zkušených improvizátorů: Pokud hráč omylem zahraje tón, který nechtěl a který zní nepatříčně (disonantně), řešení dané situace (správný tón) leží hned na vedlejší klávese.

Kontrapunktická práce s cantem firmem

Nejlepším začátkem kontrapunktických improvizací je práce s již předem stanoveným jedním hlasem – tzv. cantem firmem.²²⁵ Aby se mohla výsledná improvizace co nejdříve prakticky použít i při liturgickém hraní, doporučuji jako cantus firmus pro následující cvičení volit melodické linky církevních písní (chorálů), které se budou hrát při nejbližší liturgické příležitosti. Příklady uvedené v této kapitole zpracovávají druhý nápěv jedné z nejzpívanějších písní z římskokatolického kancionálu 517 – *Serafín se v úctě koří*.²²⁶

517 - Serafín se v úctě koří



Cvičení a příklady

Cvičení 48

Doimprovizujte kontrapunkt k celé písni 517 – *Serafín se v úctě koří* v poměru 1:1 (na jednu notu cantu firmu připadá jedna nota protihlasu-kontrapunktu) dle příkladu prvního čtyřtaktí níže (cantus firmus v pravé ruce, kontrapunkt v levé). Všimněte si dvojího řešení tvorby kontrapunktu k osminovým notám, kdy v prvním taktu je doslova dodrženo pravidlo, že ke každé notě cantu

²²⁵ Cantus firmus bývá také v hudební literatuře značen zkratkou c.f.

²²⁶ Kniha chorální 1847. 517 – *Serafín se v úctě koří*. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 404.

firmu přináležejí jedna nota kontrapunktu (takže i kontrapunkt má osminové noty), zatímco ve třetím taktu kontrapunkt postupuje v převažujících čtvrtových hodnotách i pod osminovými notami cantu firmu. Obojí řešení je správné. Pokuste se na každou dobu použít konsonantní interval a vyvarujte se zakázaných postupů dle pravidel uvedených v úvodu této kapitoly. Vytvořte kontrapunkt 1:1 k melodické lince jiné církevní písně.



Cvičení 49

Doimprovizujte kontrapunkt k celé písni 517 – *Serafin se v úctě koří* v poměru 1:1 (na jednu notu cantu firmu připadá jedna nota protihlasu) dle příkladu prvního čtyřtaktí níže (cantus firmus v levé ruce, kontrapunkt v pravé). Všimněte si použití průtahu v kontrapunktu mezi třetím a čtvrtým taktem příkladu. Pokuste se použít průtah i na dalších místech, získáte tím lepší a přirozenější melodičnost kontrapunktu. Snažte se tvořit kontrapunkt pouze pomocí konsonantních intervalů (neplatí samozřejmě pro průtahy). Při improvizaci se vyvarujte zakázaných postupů dle pravidel uvedených v úvodu této kapitoly. Vytvořte kontrapunkt 1:1 k melodické lince jiné církevní písně.



Cvičení 50

Doimprovizujte kontrapunkt k celé písni 517 – *Serafin se v úctě koří* v poměru 3:1 (na jednu notu cantu firmu připadají tři noty protihlasu – trioly) dle příkladu prvního čtyřtaktí níže (cantus firmus v pravé ruce, kontrapunkt v levé). Trioly v kontrapunktu lze pojmout buď jako střídavý tón s návratem (nejjednodušší varianta, v příkladu v 2. taktu), oktavový skok (v příkladu první doba 3. taktu), průchody (v příkladu druhá a třetí doba 1. taktu), či akordické rozklady (v příkladu třetí doba 4. taktu). Pokud bude kombinace všech těchto variant při tvorbě triolového kontrapunktu činit obtíže, doporučuji nejprve zkusit jednotlivé výše uvedené prvky samostatně (např. jen střídavé tóny). Snažte se, aby každá první nota trioly tvořila s cantem firmem konsonantní interval,

a vyvarujte se zakázaných postupů dle pravidel uvedených v úvodu této kapitoly. V případě technických problémů při hře rytmu 2:3 lze vynechat noty v závorkách. Vytvořte kontrapunkt 3:1 k melodické lince jiné církevní písně.



Cvičení 51

Doimprovizujte kontrapunkt k celé písni 517 – *Serafín se v úctě koří* v poměru 3:1 (na jednu notu cantu firmu připadají tři noty protihlasu – trioly) dle příkladu prvního čtyřtaktí níže (cantus firmus v levé ruce, kontrapunkt v pravé). Opět si všimněte použití průtahu v kontrapunktu mezi třetím a čtvrtým taktem příkladu. Pokuste se použít průtah i na dalších místech za účelem získání lepší a přirozenější melodičnosti kontrapunktu. Snažte se, aby každá první nota trioly tvořila s cantem firmem konsonantní interval (neplatí samozřejmě pro průtahy), a vyvarujte se zakázaných postupů dle pravidel uvedených v úvodu této kapitoly. V případě technických problémů při hře rytmu 2:3 lze vynechat noty v závorkách. Vytvořte kontrapunkt 3:1 k melodické lince jiné církevní písně.



Cvičení 52

Doimprovizujte kontrapunkt k celé písni 517 – *Serafín se v úctě koří* v poměru 4:1 (na jednu notu cantu firmu připadají čtyři noty protihlasu) dle příkladu prvního čtyřtaktí níže (cantus firmus v pravé ruce, kontrapunkt v levé). Všimněte si v kontrapunktu velmi praktického prvku rozložených akordů (v příkladu čtvrtá doba 2. taktu, první doba 3. taktu, třetí doba 4. taktu). Snažte se, aby alespoň každá první nota šestnáctinové skupiny tvořila s cantem firmem konsonantní interval, a vyvarujte se zakázaných postupů dle pravidel uvedených v úvodu této kapitoly. Vytvořte kontrapunkt 4:1 k melodické lince jiné církevní písně.



Cvičení 53

Doimprovizujte kontrapunkt k celé písni 517 – *Serafín se v úctě koří* v poměru 4:1 (na jednu notu cantu firmu připadají čtyři noty protihlasu) dle příkladu prvního čtyřtaktí níže (cantus firmus v levé ruce, kontrapunkt v pravé). Všimněte si použití průtahu v kontrapunktu mezi třetím a čtvrtým taktem. Snažte se, aby alespoň každá první nota šestnáctinové skupiny tvořila s cantem firmem konsonantní interval, a vyvarujte se zakázaných postupů dle pravidel uvedených v úvodu této kapitoly. Vytvořte kontrapunkt 4:1 k melodické lince jiné církevní písně.



Cvičení 54

Doimprovizujte kontrapunkt k celé písni 517 – *Serafín se v úctě koří* ve volném kontrapunktu (na jednu notu cantu firmu připadá libovolný počet not) dle příkladu prvního čtyřtaktí níže (cantus firmus v pravé ruce, kontrapunkt v levé). Všimněte si velmi zajímavých osminových oktavových skoků v kontrapunktu (v příkladu čtvrtá doba 1. taktu, první doba 3. taktu), pokuste se tento prvek také použít ve své improvizaci. Snažte se, aby alespoň každý první tón notové skupiny

v kontrapunktu tvořil s cantem firmem konsonantní interval. Při improvizaci se vyvarujte zakázaných postupů dle pravidel uvedených v úvodu této kapitoly. Vytvořte volný kontrapunkt k melodické lince jiné církevní písně.



Cvičení 55

Doimprovizujte kontrapunkt k celé písni 517 – *Serafín se v úctě koří* ve volném kontrapunktu (na jednu notu cantu firmu připadá libovolný počet not) dle příkladu prvního čtyřtaktí níže (cantus firmus v levé ruce, kontrapunkt v pravé). Snažte se, aby alespoň každý první tón notové skupiny v kontrapunktu tvořil s cantem firmem konsonantní interval, a vyvarujte se zakázaných postupů dle pravidel uvedených v úvodu této kapitoly. Vytvořte volný kontrapunkt 4:1 k melodické lince jiné církevní písně.



Cvičení 56

Pomocí všech dosud nabytých dovedností improvizujte dvojhlasé preludium (tzv. bicinium) na základě předem stanoveného cantu firmu (jakékoliv církevní písně) dle příkladu níže. Před každou frází cantu firmu zahrajte předeheru (meziheru). Všimněte si, že v příkladu je předehra vytvořena z kontrapunktického doprovodu (vždy prvního a posledního taktu) následující fráze (tj. 1. takt levé ruky je shodný se 3. taktem a 2. takt s 6. taktem). Stejný princip lze nalézt i u dalších meziher (7. takt = 9. takt, 8. takt = 12. takt, 13. takt = 15. takt, 14. takt = 18. takt). Pokuste se (samozřejmě po předchozí přípravě) použít stejnou metodu.

Dále si všimněte tónu *gis* v 10.–12. taktu, který reflektuje modulaci cantu firmu do A dur. Zmodulování melodické linky (a její návrat do původní tóniny) je u církevních písní obvyklým jevem. Na první pohled lze modulaci rozpoznat podle přidaných předznamenání v melodické lince (v tomto případě tón *gis*). Bohužel neexistuje žádný praktický návod pro improvizátory, kdy přesně

v těchto případech začít používat přidané předznamenání i v kontrapunktu. Zde se jako nejlepší a nejefektivnější opět ukazuje použití intuice na bázi metody „pokus-omyl“. Zároveň je potřeba vzít v potaz, že přidané předznamenání má ve většině případů funkci citlivého tónu, a tudíž nesmí dojít k jeho zdvojení.

The musical score is presented in six systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The notation includes various note values, including sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. Measure numbers 4, 7, 10, 13, and 16 are marked at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line at the end of measure 16.

3.4.10.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání bez problémů pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

U frekventantů skupiny C byla z časových důvodů a vzhledem ke zkušenostem z předchozích let realizována až náročnější *Cvičení 52–56* (kontrapunkt 4:1, volný kontrapunkt, bicinium). U volného kontrapunktu (*Cvičení 54 a 55*) měli někteří účastníci tendenci neustále udržovat kontrapunkt 4:1 a se stejným problémem se potýkali i při improvizaci bicinia (*Cvičení 56*). Nápravy se podařilo dosáhnout stanovením počtu osminových not v taktu a cíleným používáním rytmických motivů. Bylo by vhodné na tuto skutečnost upozornit i v psané verzi metodiky. Velké komplikace také pro frekventanty představovala cvičení s cantem firmem v levé ruce (*Cvičení 53 a 55*). U improvizace bicinia měli někteří z účastníků problém udržet frázi (dvoutaktí) a správný počet dob v taktu při předejře a mezihrách.

Ve skupině B byli frekventanti seznámeni se všemi cvičeními s tím, že poslední *Cvičení 56* (improvizace bicinia) jim bylo z časových důvodů pouze předvedeno lektorem. Stejně jako ve skupině C se vyskytovaly problémy při cvičeních s cantem firmem v levé ruce a s improvizací volného kontrapunktu (tendence neustále hrát kontrapunkt 4:1). Překvapivě kontrapunkt 1:1 šel všem účastníkům podstatně hůře, než ostatní druhy kontrapunktů (3:1, 4:1, volný kontrapunkt). Možným vysvětlením může být skutečnost, že se již na předchozích cvičeních frekventanti dostatečně vpravili do dané problematiky a zejména také skutečnost, že u kontrapunktu 1:1 je třeba hlídat konsonance na každé notě.

Skupina A z důvodu hráčské úrovně frekventantů realizovala pouze *Cvičení 48, 49, 50* (kontrapunkt 1:1 a 3:1 s cantem firmem v pravé ruce). Někteří frekventanti vypracovali z časových důvodů pouze několik prvních frází církevní písně (cantu firmu). Velmi problematická byla pro většinu účastníků práce s cantem firmem v levé ruce (*Cvičení 49*), po několika pokusech od ní bylo z časových a motivačních důvodů upuštěno. Kontrapunkt 3:1 (*Cvičení 50*) šel všem snadněji a plynuleji než kontrapunkt 1:1 (podobně jako u skupiny B).

Ve všech skupinách se jako nejefektivnější způsob tvorby kontrapunktu ukázala metoda „pokus – omyl“, kdy frekventanti neřešili konsonance, ale v první řadě melodičnost improvizovaného hlasu. K tomu velmi napomáhá i použití pravidla protipohybu melodické linky, kdy improvizovaný kontrapunkt vykazuje opačný pohyb vůči cantu firmu (když jde cantus firmus

nahoru, melodická linka kontrapunktu směřuje dolů a obráceně). Bylo by vhodné tuto skutečnost zmínit i v metodice.

Někteří frekventanti použili jako cantus firmus pouze první a poslední frázi písně (samozřejmě kromě tvorby bicinia), čímž de facto improvizovali chorálovou předeheru. Opět by bylo vhodné tuto možnost uvést do metodiky jako další způsob řešení daných cvičení, neboť se jedná o praktický a při liturgii okamžitě použitelný výstup. Zároveň je vzhledem ke krátkému rozsahu tento způsob ideální pro začátečníky.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Během realizace frekventanti vykazovali veliké soustředění a zároveň zájem o tematiku kontrapunktu – pravděpodobně proto, že kontrapunkt je pro varhaníky tradičně důležitá a lákavá činnost.

3.4.10.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Nečekal jsem, že hned na svých prvních kurzech se budu pokoušet improvizovat kontrapunkt. Moc mi to nešlo, ale chápu jak na to, a to je pro další práci důležité.“

Anežka (skupina B)

„Další velmi inspirativní práce s církevní písní. Je mi samozřejmě jasné, že ke kvalitnímu provedení mám ještě daleko, ale když na tom budu poctivě pracovat...“

Oldřich (skupina C)

„Improvizace kontrapunktu je pro každého varhaníka základ. Dvojhlasy kontrapunkt (bicinium) sice není tak efektní záležitost jako třeba fuga, ale vím, že jinak se k náročnějším technikám člověk nedostane.“

3.4.11 Improvizační práce kontrapunktická 2: práce s tématem ve dvojhlasu

3.4.11.1 Metodika

Zatímco předchozí kapitola pojednává o kontrapunktické práci s melodickou linkou celé církevní písně (*cantus firmus*), což je metoda vhodná v praxi zejména pro delší improvizace,²²⁷ v této kapitole bude kontrapunkt postaven pouze na kratším úseku melodické linky – tzv. tématu. K vytvoření tématu pro účely liturgické improvizace je ideální použít úvodní motiv, frázi (či její část) církevní písně. Na rozdíl od práce s *cantem firmem* lze navíc melodickou linku církevní písně pro vytvoření tématu nepatrně upravit (rytmizace, melodizace atd. viz kapitolu 2.2, *Cvičení 21*), aby bylo téma hudebně zajímavé a nosné. I po úpravě by ale měla být píseň na základě tématu identifikovatelná, zejména pokud bude improvizace sloužit jako předehra.

Předem připravené téma je vhodné si pro následující kontrapunktickou práci zapsat, a to nejen v dané tónině, ale také v tónině dominantní (*dominanta* = 5. stupeň, tj. dominantní tónina k C dur je G dur, k D dur je dominantní A dur, k a moll E dur atd.). Při přepisu tématu do dominantní (ale i jiné) tóniny často vzniká dilema, zda použít předznamenání tóniny dominantní, či zůstat v tónině výchozí (jestli například v přepisu z tóniny C dur do tóniny G dur použít v tématu a kontrapunktu tón *fis*). V praxi se používají obě metody:

- a) Tonální – téma zůstává ve výchozí tónině, předznamenání se nemění. Většinou je ale třeba upravit intervaly v melodické lince tématu.
- b) Reálná – téma se použije v nezměněné formě v dominantní tónině – tudíž je třeba použít příslušná předznamenání jiné tóniny jak v tématu, tak i v kontrapunktu.

Při prvních pokusech s tvorbou kontrapunktu na bázi tématu a tím pádem i v následujících cvičeních doporučuji používat téma v reálné podobě (se změnou předznamenání), neboť je to pro účely výstupu této kapitoly (improvizace krátké kontrapunktické přede hry) jednodušší a díky změně tóniny zároveň posluchačsky zajímavější.

²²⁷ Delší improvizace jsou vhodné například při liturgickém úkonu přijímání či jako meditativní preludování před samotným začátkem liturgie.

Cvičení a příklady

Cvičení 57

Zahrajte níže uvedený příklad kontrapunktické chorálové přede hry a povšimněte si následujících skutečností:

- a) Téma je tvořeno prvním čtyřtaktím církevní písně (*517 – Serafín se v úctě koří* – celý nápěv je uveden na začátku podkapitoly 4.1) a jeho první nástup (v levé ruce) je čistě bez doprovodu.
- b) Druhý nástup tématu je v dominantní tónině (A dur) – 5.–8. takt.
- c) Kontrapunkt 3:1 k druhému nástupu tématu (v pravé ruce) respektuje modulaci do A dur používáním tónu gis (v příkladu v 7. taktu).
- d) Třetí nástup tématu je opět v levé ruce a v původní tónině (D dur).
- e) Třetí uvedení tématu není kvůli přesvědčivosti závěru výjimečně tvořeno prvním čtyřtaktím písně, ale prvními dvěma a posledními dvěma takty písně (srovnej s předlohou písně na začátku podkapitoly 4.1).
- f) Poslední doby tématu (v příkladu 4. a 8. takt) jsou upraveny do triolového rytmu pro lepší a přirozenější vplynutí tématu do kontrapunktu k dalšímu nastupujícímu hlasu.

Vytvořte čtyřtaktové téma na základě vámi vybrané církevní písně a téma zapište jak v původní, tak i v dominantní tónině. Samostatně improvizujte chorálovou přede hru přesně dle níže uvedeného příkladu za použití kontrapunktu 3:1.

Cvičení 58

Metodou kontrapunktu 4:1 doimprovizujte prázdné takty (5.–8. takt v levé ruce, 9.–12. takt v pravé ruce). V 5.–8. taktu respektujte předznamenání dominantní tóniny A dur (gis). Stejným způsobem (kontrapunkt 4:1) zpracujte i z předchozího cvičení vámi zvolené téma jiné církevní písně.

Cvičení 59

Metodou volného kontrapunktu doimprovizujte prázdné takty (5.–8. takt v pravé ruce, 9.–12. takt v levé ruce). Všimněte si odlišného pořadí nástupu hlasů oproti předchozím cvičením (nejprve téma v pravé ruce, pak v levé, a nakonec opět v pravé). V 5.–8. taktu nezapomeňte respektovat předznamenání dominantní tóniny A dur (gis). Stejným způsobem (jiné pořadí nástupu hlasů, volný kontrapunkt) zpracujte i z předchozího cvičení vámi zvolené téma jiné církevní písně.



3.4.11.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání bez problémů pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

Frekventanti skupiny C vypracovali všechna zadaná cvičení včetně realizace na základě témat z jiných církevních písní. Z časových důvodů se ale během vypracovávání účastníci střídali (tj. každý frekventant aktivně pracoval pouze na jednom cvičení). Při realizaci *Cvičení 59* měli někteří frekventanti problémy s improvizací volného kontrapunktu (neustálé udržování kontrapunktu 4:1) a stejně tak vždy šla o poznání hůře tvorba kontrapunktu v případě, kde se téma nacházelo v levé ruce.

Ve skupině B probíhala realizace cvičení pouze na uvedených tématech, a to i při vypracování *Cvičení 57*, ve kterém byla tato skutečnost řešena tak, že byl kontrapunkt v notovém příkladu zakryt (na druhém řádku spodní linka a na třetím řádku vrchní linka). Bylo by vhodné tento způsob vypracování uvést jako další možnou variantu i do zadání k příkladu. Stejně jako ve skupině C docházelo k drobným problémům při tvorbě volného kontrapunktu a v případech, kdy se téma nacházelo v levé ruce.

Frekventanti skupiny A společnými silami vypracovali pouze *Cvičení 57* (stejně jako u skupiny B jen na zadaném tématu). Při realizaci u některých účastníků docházelo k zajímavému paradoxu, kdy improvizace kontrapunktu jim šla lépe a plynuleji než hra vypracovaného cvičení z listu.

Stejně jako v předchozí části metodiky se nejlepším způsobem tvorby kontrapunktu ukázala metoda „pokus – omyl“, kdy frekventanti neřešili konsonance, ale v první řadě melodičnost improvizovaného hlasu za veliké pomoci použití pravidla protipohybu. Bylo by vhodné tuto skutečnost uvést i do metodiky.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Stejně jako u předchozí části metodiky frekventanti vykazovali veliké soustředění a zároveň zájem o tematiku kontrapunktu.

3.4.11.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Kontrapunktická práce mě velmi baví, a to i přesto, že je technicky náročná.“

Anežka (skupina B)

„Nikdy bych nevěřila, že začnu prakticky pronikat do tajů kontrapunktu a že tomu porozumím. Vše je logické a dává smysl.“

Oldřich (skupina C)

„Perfektně vymyšlená cvičení na procvičení dvojhlasého kontrapunktu.“

3.4.12 Improvizační práce kontrapunktická 3: práce s tématem ve trojhlasě

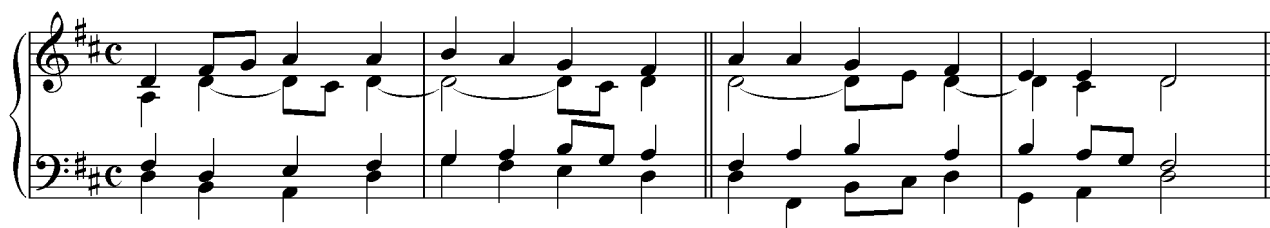
3.4.12.1 Metodika

Díky doposud získaným dovednostem z předchozích kapitol by improvizace trojhlasého kontrapunktu neměla představovat žádný větší problém. Na rozdíl od činnosti kompoziční je totiž při improvizaci nejtěžší ovládnout kontrapunkt dvojhlasy. Kontrapunktická práce s větším počtem hlasů se při improvizaci v podstatě zpracovává metodou zdobení harmonie (kterou se zabývá celá třetí kapitola této učebnice). Velmi zjednodušeně řečeno se tedy jedná o „pouhé“ zdobení zharmonizovaného tématu (případně tomu může být i obráceně, totiž že téma tvoří zdobný hlas dané harmonie, ale z důvodu větší náročnosti se zde tomuto principu nevěnuji). Protože budeme

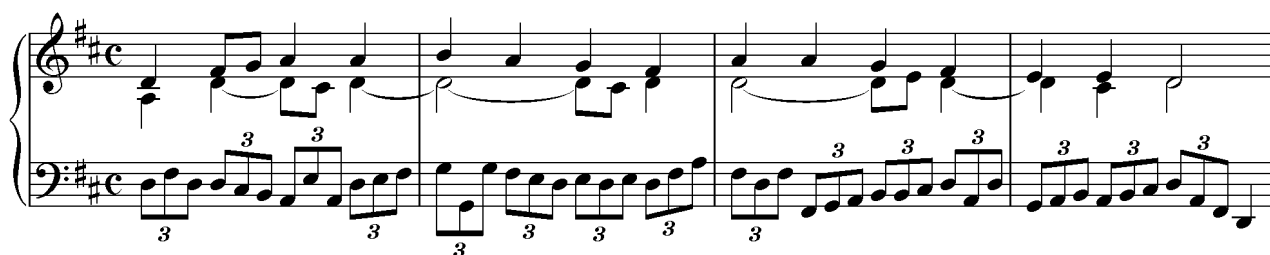
pracovat s tématy vytvořenými na základě církevních písní, je zcela na místě vzít si na pomoc předem zpracované harmonizace.

Pro základní seznámení se s trojhlasým kontrapunktem a také pro liturgické účely postačí improvizace krátké chorálové přede hry. Celkem logicky tedy opět vyplyne forma použitá již v předchozí podkapitole – tj. dvanáctitaktová přede hra (4+4+4 takty) s tím, že závěrečné čtyřtaktí bude nově tvořeno trojhlasem.

Stejně jako v předchozí podkapitole nejprve vytvoříme téma na základě církevní písně a zapíšeme si ho jak v dané tónině, tak i v tónině dominantní. Ze zharmonizované předlohy církevní písně vyjmemme takty, které potřebujeme pro tvorbu závěrečného čtyřtaktí (v tomto případě první dva a poslední dva takty písně). Níže uvedená harmonizace byla převzata z Varhanního doprovodu kancionálu.²²⁸



Zharmonizovanou předlohu upravíme pomocí principu zdobení tak, že part pravé ruky (téma-soprán a druhý hlas-alt) z praktických důvodů zachováme a v levé ruce vytvoříme jeden hlas-kontrapunkt (v příkladu níže v poměru 3:1). V této činnosti opět velmi pomůže zharmonizovaná předloha, neboť je zcela na místě použít při tvorbě kontrapunktu (ideálně na každé první notě trioly) tóny převzaté z basového, či tenorového partu harmonizace. Jde tedy v podstatě o zdobení uvedené u *Cvičení 28* rozšířené o průchodné, vedlejší střídavé a akordické tóny.



Výsledné čtyřtaktí bude tvořit závěrečnou tříhlasou frázi kontrapunktické chorálové přede hry. Po těchto přípravách lze již bez problémů přikročit k samotné improvizaci.

²²⁸ Kniha chorální 1847. 517 – *Serafín se v úctě koří*. In. *VARHANNÍ DOPROVOD KANCIONÁLU*. 1. vyd. Praha: Zvon, 1992. str. 191.

Cvičení a příklady

Cvičení 60

Zahrajte níže uvedený příklad kontrapunktické chorálové přede hry a povšimněte si následujících skutečností:

- První dvě uvedení tématu (1.–8. takt) jsou v principu shodná s prvními uvedenými tématu dvojhlase kontrapunktické přede hry z předchozí části metodiky.
- Třetí uvedení tématu (9.–12. takt) je tvořeno harmonizací zdobenou dle instrukcí v úvodu této podkapitoly.
- První a druhé uvedení tématu nastupuje oproti předchozím cvičením v relativně nízké poloze, aby třetí uvedení mohlo přirozeně nastoupit jako nejvyšší hlas (jelikož je nejvyšším hlasem v použité zharmonizované předloze).

Vytvořte samostatně chorálovou přede hru přesně dle níže uvedeného příkladu za použití kontrapunktu 3:1 na základě vámi vybrané církevní písně.

The musical score is written for piano in D major (two sharps) and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) shows the first two entries of the theme. The second system (measures 5-8) shows the third entry, which is a decorated harmonization. The third system (measures 9-12) shows the continuation of the third entry. The bass line features a consistent triplet pattern throughout.

Cvičení 61

Pomocí kontrapunktu 4:1 doimprovizujte prázdné takty (5.–12. takt v levé ruce, můžete a nemusíte využít drobnou „náповědu“ v závorce v 9. taktu). V 5.–8. taktu respektujte předznamenání dominantní tóniny A dur (gis). V 9.–12. taktu použijte při tvorbě kontrapunktu tóny převzaté z basového či tenorového partu harmonizace. Stejným způsobem (kontrapunkt 4:1) zpracujte i z předchozího cvičení vámi zvolené téma jiné církevní písně.

The musical score for Cvičení 61 consists of two systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system contains measures 1 through 4. Measures 1-4 are mostly empty in the right hand, while the left hand has a continuous eighth-note pattern. The second system contains measures 5 through 12. Measures 5-8 show the right hand with a melody in A major, and the left hand continues with a more complex eighth-note pattern. Measures 9-12 show the right hand with a melody and the left hand with a bass line, with some notes in parentheses in measure 9.

Cvičení č. 62

Pomocí volného kontrapunktu doimprovizujte prázdné takty (5.–8. takt v pravé ruce, 9.–12. takt v levé ruce, můžete a nemusíte využít drobné „náповědy“ v závorce v 8. a 9. taktu). V 5.–8. taktu respektujte předznamenání dominantní tóniny A dur (gis). V 9.–12. taktu použijte při tvorbě kontrapunktu tóny převzaté z basového či tenorového partu harmonizace. Povšimněte si odlišného pořadí nástupu hlasů oproti předchozímu cvičení a také naznačené „náповědy“ v 8. taktu, která vyvede kontrapunkt do nižší polohy tak, aby nástup třetího hlasu byl výše než hlasy stávající. Stejným způsobem (volný kontrapunkt) zpracujte i z předchozího cvičení vámi zvolené téma jiné církevní písně.

The musical score for Cvičení č. 62 consists of two systems of grand staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The first system contains measures 1 through 4. Measures 1-4 show the right hand with a melody and the left hand with a bass line. The second system contains measures 5 through 12. Measures 5-8 show the right hand with a melody and the left hand with a bass line. Measures 9-12 show the right hand with a melody and the left hand with a bass line, with some notes in parentheses in measure 9.

3.4.12.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách (B a C) bylo zadání bez problémů pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

Frekventanti skupiny C vypracovali všechna uvedená cvičení s tím, že jen 2 účastníci zkusili použít téma z jiné církevní písně a ostatní pracovali pouze s tématem uvedeným v notové ukázce. Ve *Cvičení 60* (podobně jako u *Cvičení 57* v předchozí části metodiky) byla použita varianta, kdy lektor nejprve účastníkům předebral příklad a pak jej frekventanti vypracovávali se zakrytou spodní linkou na druhém a třetím řádku. Opět by bylo vhodné tento způsob vypracování zmínit i v textu zadání. Při realizaci měli někteří frekventanti problémy s improvizací volného kontrapunktu (neustálé udržování kontrapunktu 4:1) ve *Cvičení 62* a stejně tak vždy šla o poznání hůře tvorba kontrapunktu v případě, kde se téma nacházelo v levé ruce. O poznání lepší byla práce s kontrapunktem 3:1 (*Cvičení 60*).

Ve skupině B se z časových důvodů pracovalo pouze na *Cvičení 60* stejným způsobem jako ve skupině C (tj. se zakrytými řádky). Vypracování proběhlo u všech frekventantů bez větších problémů.

Skupina A se z důvodu technické náročnosti cvičení této části metodiky aktivně nezúčastnila, pouze byl frekventantům způsob trojhlasého kontrapunktu z motivačních důvodů předveden lektorem.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Stejně jako v předchozích částech metodiky frekventanti vykazovali veliké soustředění a zájem o tematiku kontrapunktu. U skupiny B, která se s trojhlasým kontrapunktem setkala poprvé, byla také patrná radost nad skutečností, že práce s trojhlasým kontrapunktem není tak náročná, jak mnozí předpokládali.

3.4.12.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

nezúčastnil se – nehodnoceno

.

Anežka (skupina B)

„Vůbec jsem nečekala, že se při improvizaci vícehlasého kontrapunktu vlastně jedná o zdobení. Je velmi milé, že mě tyto kurzy neustále překvapují tím, že improvizovat není tak těžké, jak si mnozí z nás doposud mysleli.“

Oldřich (skupina C)

„Skutečnost, že se troj a vícehlasý kontrapunkt při improvizaci dá nahradit zdobenou harmonizací jsem se naučil právě v předchozích ročnících těchto kurzů. Myslím, že jde o jeden z nejpraktičtějších poznatků, velmi důležitých pro improvizální kontrapunktickou práci.“

3.4.13 Improvizační práce kontrapunktická 4: pachelbelovská toccata

3.4.13.1 Metodika

Kromě kontrapunktu postaveného na práci s cantem firmem či tématem existuje také druh kontrapunktu, který ani jeden z výše uvedených prvků nevyužívá. Většinou se jedná o atematické pasáže ve velkých fugách, které jsou komponovány nejčastěji z dramaturgických důvodů. Při nich si totiž posluchač může „odpočinout“ od tematických ploch a díky nim lépe a důrazněji vynikne další nástup tématu. Tento typ kontrapunktu ale také existuje i zcela samostatně. Pro kompoziční formu postavenou víceméně na principu atematického kontrapunktu se mezi varhaníky ujal název „pachelbelovská toccata“.²²⁹ Jedná se v podstatě o virtuózní běhy nejčastěji v šestnáctinových hodnotách nad pedálovou prodlevou v kontrapunktickém poměru 1:1. Jelikož kontrapunkt 1:1 prakticky vyžaduje neustálou hru v konsonantních intervalech, tvoří pachelbelovskou toccatu

²²⁹ Označení atematický kontrapunkt v tomto případě spíše poukazuje na fakt, že zde nedochází ke klasické důkladnější práci s tématem či cantem firmem. Jinak nástupy jednotlivých hlasů v pachelbelovské toccatě často začínají stejným, i když krátkým a mnohdy nevýrazným motivem. Ten ale již není nijak nadále rozvíjen a zpracováván, neboť hlavní podstata pachelbelovské toccaty spočívá ve virtuózních (atematických) bězích.

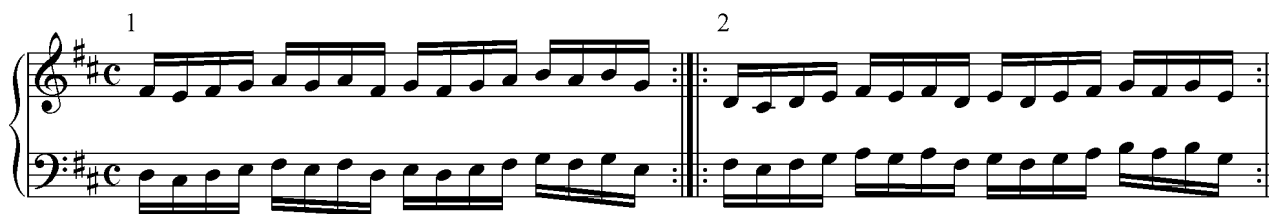
převážně postupy v paralelních sextách, terciích či rozložených akordech. Právě kvůli neustálému hlídání konsonancí v rychlých tempech není improvizace pachelbelovské toccaty pro začátečníky úplně jednoduchou záležitostí a její znalost také není zcela nezbytná pro liturgické hraní. Proto pohlížejte na tuto podkapitolu jako na fakultativní záležitost pro varhaníky, kteří chtějí důkladněji proniknout do tajů kontrapunktických improvizací.

Na druhou stranu i pachelbelovská toccata může v liturgii najít své místo jako slavnostní virtuózní předehra, nebo dohra, zejména použije-li se na začátek každého hlasu toccaty motiv převzatý z právě hrané církevní písně. Kromě toho je praktická znalost principu pachelbelovské toccaty společně s dovednostmi získanými v předchozích cvičeních nezbytná k případné pozdější improvizaci vrcholného kontrapunktického útvaru – fugy.

Pro varhaníky, kteří se nenechají počáteční obtížností odradit, existuje několik pomůcek k rychlejšímu osvojení principu pachelbelovské toccaty. Nejprve je vhodné naučit se čistě mechanicky (opakováním hraním) jednotlivé prvky, ze kterých toccata sestává. Níže jsou uvedeny příklady alespoň některých z nich.

VYBRANÉ PRVKY PACHELBELOVSKÉ TOCCATY:

- 1) postupy v paralelních terciích/decimách
- 2) postupy v paralelních sextách



5) paralelní tercie a sexty s vloženým střídavým tónem



Další pomůckou a zároveň motivací k osvojení si pachelbelovské toccaty může být pro začátek i vědomí, že ji není nutné hrát za všech okolností v rychlém tempu. Princip pachelbelovské toccaty lze totiž velmi dobře a přesvědčivě uplatnit i v tempu pomalém, kde splňuje charakter skladebného útvaru, známého pod názvem *pastorale*. I to se dá opět velmi dobře použít při liturgickém hraní jako meditativní hudební vstup.

Cvičení a příklady

Cvičení 63

Zahrajte níže uvedený příklad pachelbelovské toccaty a povšimněte si následujících skutečností:

- Toccata sestává ze tří částí – první část (1.–4. takt) je ve výchozí tónině, druhá část (5.–8. takt) v dominantní tónině (včetně předznamení!!!) a třetí část (9.–12. takt) opět ve výchozí tónině.
- Každá z částí začíná pouze jedním hlasem, druhý se přidává (o takt) později.
- Přestože se jedná o víceméně atematický kontrapunkt, za účelem stmelení formy začínají všechny nástupy hlasů (první i druhé nástupy ve všech částech toccaty) stejným či podobným motivem.

Pokuste se samostatně dle vzoru níže uvedeného příkladu improvizovat pachelbelovskou toccatu či pastorele (= totéž v pomalém tempu a na jemnější registraci). Kromě použití výše uvedených instrukcí a doporučení si předem stanovte počet taktů každé části toccaty, který při improvizaci dodržte.

4

7

10

Cvičení 64

Na základě principů pachelbelovské toccaty doimprovizujte prázdné takty následujícího příkladu. Všimněte si úvodního motivu nástupu jednotlivých hlasů, který v náznaku vychází z prvních tónů církevní písně 517 – *Serafin se v úctě koří* zpracovávané v předchozích podkapitolách. Pokuste se samostatně vytvořit pachelbelovskou toccatu (pastorale) za použití motivu z jiné vámi vybrané církevní písně.

3.4.13.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve sledované skupině C bylo zadání bez problémů pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

Frekventanti skupiny C si nejprve vyzkoušeli jednotlivé prvky pachelbelovské toccaty uvedené v předmluvě. Posléze jim byl lektorem zahrán notový příklad u *Cvičení 63* a účastníci se ho snažili napodobit. Vzhledem k náročnosti cvičení se velmi osvědčil způsob realizace po

jednotlivých částech toccaty (vždy zahrát pouze čtyřtaktí na prodlevě). Bylo by vhodné tento způsob vypracování uvést i do zadání. *Cvičení 64* vyzkoušeli z časových důvodů pouze někteří z účastníků. U obou cvičení se účastníci potýkali s technickými problémy a také s problémy udržet formu (délku fráze). Rozhodně by bylo dobré na technickou náročnost upozornit i v zadání psané verze metodiky poznámkou, že uvedený způsob improvizace vyžaduje dlouhodobější přípravu.

Skupině B byla pachelbelovská toccata z časových důvodů pouze zahrána lektorem jako motivační příklad.

Skupina A se této části metodiky nezúčastnila.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Psychologické rozpoložení frekventantů zúčastněné skupiny C bylo mírně negativní, což bylo pravděpodobně způsobeno technickou náročností této části metodiky.

3.4.13.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

nezúčastnil se – nehodnoceno

Anežka (skupina B)

nezúčastnila se – nehodnoceno

Oldřich (skupina C)

„Jedná se o velmi náročný způsob improvizace pro amatérské hráče, ale pokud se na něj varhaník dostatečně připraví, půjde zajisté o velmi efektní improvizaci.“

3.4.14 Improvizační práce harmonická 1: úvod a základy

harmonické práce

3.4.14.1 Metodika

Úvod

Harmonická práce sice tvoří po staletí nedílnou součást varhanní improvizace, ale bohužel se někdy její význam příliš přeceňuje. Jelikož klasická harmonie na sebe váže veliké množství pravidel, může se (jak již bylo výše uvedeno) stát pro mnoho improvizátorů – začátečníků odrazujícím prvkem v dalších improvizačních pokusech. Z těchto důvodů je tato kapitola řazena až zcela na závěr. I pokročilí improvizátoři by však měli mít při harmonické práci neustále na mysli, že harmonie tvoří „jen“ jeden z mnoha aspektů hudby, že je jakýmsi hudebním základem, který ale pouze sám o sobě nemůže tvořit fungující hudební celek. Proto ve většině uvedených cvičení v této kapitole je potřeba na čistě harmonickou práci ihned aplikovat dovednosti získané v předešlých kapitolách – zejména ozdobování či melodickou tvorbu a v žádném případě se nespokojit jen s pouhým spojováním akordů.

Základy harmonické práce

Před složitějšími improvizacemi v klasické harmonii je nejprve nutné si uvědomit její základní zákonitosti v praxi. Velmi často se stává, že i když mají improvizátoři solidní hudebně-teoretické znalosti, nedovedou je uplatnit při hře. Cílem této podkapitoly je představení základů klasické harmonie tak, aby ji improvizátor chápal nikoliv v notové osnově, ale na klaviatuře.

Cvičení a příklady

Cvičení 65

Zahrajte následující kvintakordy a při pohledu na klaviaturu si uvědomte tyto skutečnosti:

- a) Kvintakord jednoduše vznikne postavením dvou navazujících tercií nad sebou (k sestavení kvintakordu je tedy potřeba alespoň tří tónů).

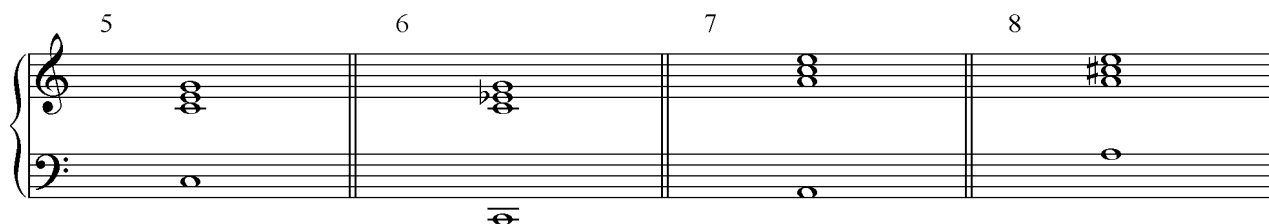
- b) Durový kvintakord má spodní tercii velkou a horní malou (*příklad č. 1 a č. 4*), mollový kvintakord má spodní tercii malou a horní velkou (*příklad č. 2 a č. 3*). Mollový kvintakord z durového a durový z mollového lze tedy vytvořit pouhým posunutím jednoho tónu.
- c) Název kvintakordu se odvozuje od základního (spodního) tónu a vyjadřuje durový, či mollový tónorod (tj. *příklad č. 1 = C dur, příklad č. 2 = c moll, příklad č. 3 = a moll, příklad č. 4 = A dur*).

Vytvořte alespoň čtyři kvintakordy od jiných tónů a ihned po jejich zahrání změňte jejich tónorod (z dur na moll a obráceně).



Cvičení 66

Jelikož se klasická harmonie odehrává převážně ve čtyřhlase, převed'te kvintakordy vytvořené v předchozím cvičení do čtyřhlase podoby tak, že zdvojíte základní (spodní) tón kvintakordu (viz *příklady č. 5–8* níže). Pravá ruka tedy hraje trojhlas a levá ruka basový tón. Všimněte si, že vůbec nezáleží na tom, v jaké oktávě se basový tón či akord nachází.

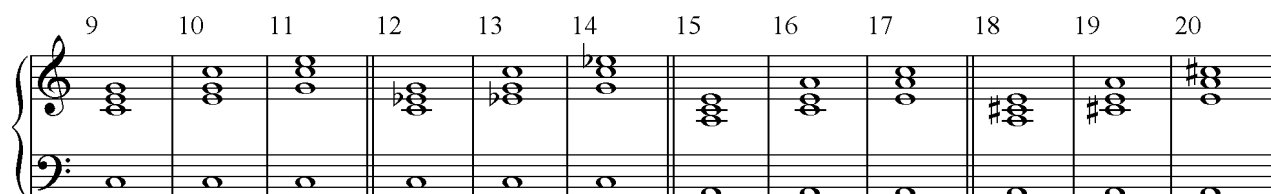


Cvičení 67

Změňte polohu akordů vytvořených v předchozím cvičení tak, že spodní tón pravé ruky přesunete o oktávu výše (viz *příklady č. 9–20* níže). Pamatujte, že pokud se nezmění basový tón (levá ruka), stále se jedná o kvintakord.

Polohy kvintakordů se nazývají dle intervalu mezi nejvyšším (sopranovým) a basovým tónem:

- a) kvintová poloha (*příklad č. 9, č. 12, č. 15, č. 18*)
- b) oktavová poloha (*příklad č. 10, č. 13, č. 16, č. 19*)
- c) terciová poloha (*příklad č. 11, č. 14, č. 17, č. 20*)

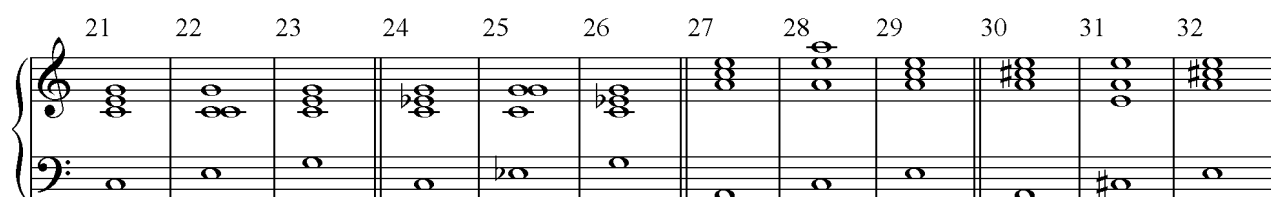


Cvičení 68

Změňte obrat akordů vytvořených v předchozím cvičení tak, že basový tón v levé ruce přesunete na následující akordický tón, čímž dojde ke zdvojení jiného než základního tónu (viz *příklady č. 21–32*). Posunem basového tónu přestává být akord kvintakordem a stává se buď sextakordem, či kvartsextakordem. Zapamatujte si jejich základní principy:

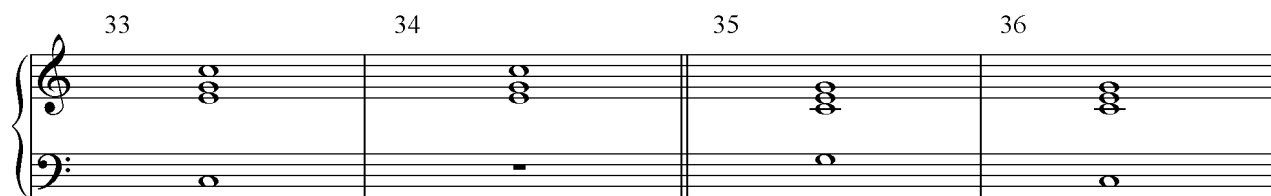
- a) kvintakord – basový tón je základním tónem akordu – ve čtyřhlase zdvojeným (*příklady č. 21, č. 24, č. 27, č. 30*)
- b) sextakord – basový tón je tercií akordu – ve čtyřhlase se pokud možno nezdvouje!!! (*příklady č. 22, č. 25, č. 28, č. 31*)
- c) kvartsextakord – basový tón je kvintou akordu – ve čtyřhlase zdvojenou (*příklady č. 23, č. 26, č. 29, č. 32*)

Všimněte si více možností řešení zdvojení tónů v sextakordu v *příkladech č. 22, č. 25, č. 28, č. 31*.



Cvičení 69

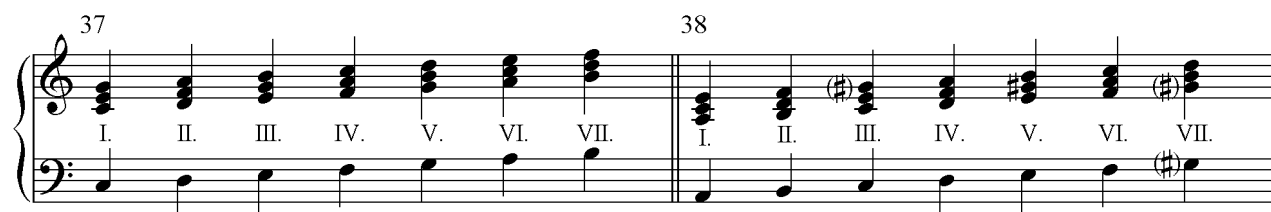
Zahrajte si akordy uvedené v *příkladech č. 33–36* a pokuste se definovat o jaký obrat se jedná (nenechte se zmást trojhlasem v *příkladu č. 34*). U kvintakordů určete i polohu.



Cvičení 70

Zahrajte v levé ruce vzestupně stupnici C dur a na každém tónu vytvořte v pravé ruce kvintakord (viz *příklad č. 37*). Vytvořte kvintakordy i nad tóny jiné durové stupnice a při jejich tvorbě nezapomeňte dodržet předznamenání té dané tóniny. Všimněte si, že některé kvintakordy jsou durové, některé mollové a na VII. stupni je takzvaný zmenšený kvintakord (který má obě tercie malé).

Poté zahrajte v levé ruce vzestupně stupnici a moll a opět vytvořte na každém tónu v pravé ruce kvintakord (viz *příklad č. 38*). Všimněte si, že na rozdíl od teorie se v hudební praxi v každé mollové tónině automaticky zvyšuje sedmý stupeň (citlivý tón), čímž vznikne tzv. mollová tónina harmonická. V příkladu uvedená stupnice a moll tak obsahuje tón gis, který se v harmonii používá zejména na V. stupni (dominanta). Zvýšený sedmý stupeň lze příležitostně použít i v kvintakordu na III. a VII. stupni, ale není to vždy nutné (v příkladu je proto v závorkách). Vytvořte kvintakordy i nad tóny jiné mollové stupnice a nezapomeňte dodržet předznamenání té dané tóniny. Vyzkoušejte i více variant pomocí práce se zvýšeným VII. stupněm. Všimněte si, že pokud aplikujeme toto přidané předznamenání u akordu na III. stupni, vznikne doposud neuvedený zvětšený kvintakord (který má obě tercie velké).



Cvičení 71

Spojte akord I. stupně (tzv. tónický kvintakord) ze stupnic z předchozího cvičení s jinými akordy tóniny, které mají s prvním akordem alespoň jeden shodný tón²³⁰ (viz *příklad č. 39*). Povšimněte si, že spojení obou akordů probíhá zadržením společných dvou či jednoho tónu, zatímco ostatní hlasy postupují nejbližším směrem k tónům odlišným. Tento postup zamezí zakázaným postupům (paralelním kvintám a oktávám). Při spojování se nenechte zmást skutečností, že druhý akord bude mít jinou polohu než akord výchozí. Také si všimněte, že kromě akordů ležících o sekundu²³¹ vedle jsou všechny akordy dané tóniny navzájem příbuzné (= mají společný tón).

Stejný princip spojování uplatněte i u akordů na II. a III. stupni (viz *příklady č. 40 a č. 41*). Vyzkoušejte spojování příbuzných akordů alespoň u dvou dalších tónin, včetně tónin mollových.

39

40

41

Cvičení 72

Spojte akord I. stupně (tónika) ze stupnic z předchozího cvičení s vedlejším akordem II. stupně tak, aby všechny hlasy akordu v pravé ruce postupovaly protipohybem (směr dolů) vůči stoupajícímu basovému tónu (pokud by bas klesal, tóny v pravé ruce musí naopak stoupat). Vyzkoušejte tento spoj ve všech polohách akordu – kvintové, oktávové i terciové (viz *příklad č. 42*).

Stejným způsobem spojte vedlejší (nepříbuzné) akordy i na jiných stupních tóniny. Dejte pozor zejména u spojení akordu V. stupně (dominanta) s akordem na VI. stupni. V. stupeň (dominanta) totiž obsahuje citlivý tón (půltón pod základním tónem tóniny), který by měl dle harmonických pravidel vždy stoupat (v příkladech označeno šipkou). Protipohybem vůči basu tedy v tomto případě mohou postupovat pouze zbývající dva tóny – viz *příklady č. 43* (verze v dur) a *č. 44* (verze v moll). Spojení dominanty s VI. stupněm se v odborné literatuře nazývá „klamný spoj“.

Vyzkoušejte spojování nepříbuzných akordů včetně klamného spoje alespoň u dvou dalších tónin.

²³⁰ Akordy se společným tónem se odborně nazývají „příbuzné akordy“.

²³¹ V obratu může jít také o septimu.



3.4.14.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání bez problémů pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

U frekventantů skupiny C byla uvedená cvičení probrána velmi stručně (ukázána pro připomenutí lektorem), neboť členové skupiny se již s problematikou této části metodiky seznámili v předchozích ročnících kurzů. Všichni účastníci potvrdili, že dané problematice rozumí, pouze dva si na vlastní žádost pro utvrzení podrobněji vyzkoušeli klamný spoj (*Cvičení 72*). Možnost vynechání (či pouhé předvedení pedagogem) některých částí metodiky u pokročilejších hráčů by měla být zmíněna i v úvodu tištěné verze (např. formou kapitoly o způsobu použití učebnice).

Frekventanti skupiny A a B bez problémů prošli všechna daná cvičení, podobně jako u skupiny C měli někteří účastníci menší komplikace s problematikou klamného spoje (*Cvičení 72*), zejména ve skupině A.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Ve skupině C byla atmosféra zcela neutrální, neboť šlo o připomenutí problematiky, kterou všichni účastníci ovládají. U skupiny A a B převládala radost nad praktickým pochopením základů harmonie.

3.4.14.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Perfektní vysvětlení harmonie v praxi, na klaviatuře vše najednou působí logicky a jednoduše.“

Anežka (skupina B)

„Moc díky za vysvětlení harmonických souvislostí u varhan. Se všemi pojmy jsem se sice již teoreticky setkala, ale mnohé z nich jsem pochopila až teď právě díky jejich praktickému použití. Díky.“

Oldřich (skupina C)

„Tato lekce pro mě nepředstavovala nic nového, ale jistě není špatné si některé věci pro jistotu znovu zopakovat.“

3.4.15 Improvizační práce harmonická 2: improvizace harmonické věty

3.4.15.1 Metodika

Po zvládnutí spojování akordů by již nemělo nic bránit tvorbě delších harmonických vět. Základní harmonickou větou je takzvaná kadence – spojení akordů postavených na třech nejdůležitějších stupních tóniny:

- a) Tónika (I. stupeň tóniny) – základ, bývá na začátku a konci každé harmonické věty, či skladby.
- b) Subdominanta (IV. stupeň tóniny) – pocitově rozmělnuje tóniku, odvádí od ní pryč.
- c) Dominanta (V. stupeň tóniny) – svým napětím (obsahuje citlivý tón) připravuje návrat do tóniky.

Pomocí kvintakordů vystavených na těchto třech základních stupních lze definovat tóninu jako takovou.²³² Tento fakt lze pak nejlépe uplatnit zejména v modulacích pro utvrzení cílové tóniny.

²³² Tato skutečnost funguje mimo jiné proto, že tóny kvintakordů postavených na tónice, subdominantě a dominantě dohromady obsahují všechny tóny dané tóniny.

Kromě kadence je neméně dobrým základem harmonické věty také sekvence. Jedná se o vzestupný, či sestupný postup akordů ve stejných intervalech.

Ihned po praktickém zvládnutí kadence i sekvence je potřeba oba principy rozšiřovat o ostatní stupně tóniny tak, aby improvizátor v harmonii neustrnul pouze na několika vybraných akordech. Zároveň s tím je nutné nespokojit se s pouhou hrou čistých akordů, ale všechny harmonické věty od samého začátku ozdobovat pomocí dovedností získaných v předchozích kapitolách. Výsledkem pak může být improvizace vkusného preludia, které lze prakticky použít nejen při liturgické hře.

Cvičení a příklady

Cvičení 73

Zahrajte základní kadenci (tónika – subdominanta – dominanta – tónika) ve všech polohách dle příkladů níže alespoň ve čtyřech durových a ve čtyřech mollových tóninách. Všimněte si, že v mollové tónině je dominanta durová (citlivý tón).

Exercise 73 shows basic cadences in C major (C dur) and A minor (a moll). The notation is in 4/4 time. For C major, the sequence of chords is I (C), IV (F), V (G), and I (C), repeated three times. For A minor, the sequence is I (A), IV (D), V (E), and I (A), repeated three times. The bass line consists of a single note per measure, and the treble line consists of a single chord per measure.

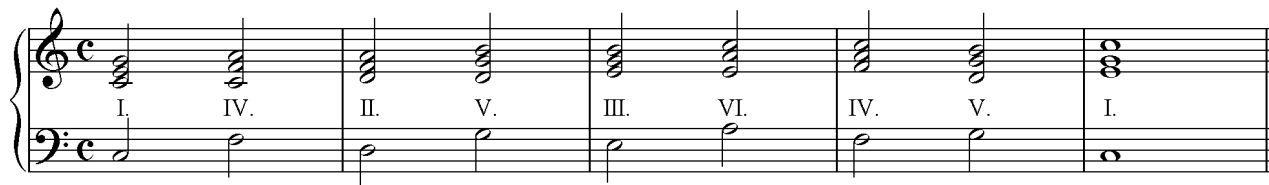
Cvičení 74

Dle vzoru prvního taktu ozdobte i druhý takt kadencí v příkladu níže. Podobným způsobem ozdobte i kadence vytvořené v předchozím cvičení.

Exercise 74 shows decorated cadences in C major (C dur) and A minor (a moll). The notation is in 4/4 time. For C major, the sequence of chords is I (C), IV (F), V (G), and I (C), repeated three times. For A minor, the sequence is I (A), IV (D), V (E), and I (A), repeated three times. The bass line consists of a single note per measure, and the treble line consists of a single chord per measure.

Cvičení 75

Zahrajte tonální sekvenci (tj. sekvenci, která dodržuje předznamenání dané tóniny – nemoduluje) dle příkladu níže alespoň ve čtyřech jiných durových tóninách. Kromě tónin se pokuste změnit i polohu kvintakordů.



Cvičení 76

Zahrajte tonální sekvenci dle příkladu níže alespoň ve čtyřech jiných mollových tóninách. Kromě tónin se pokuste změnit i polohu kvintakordů.



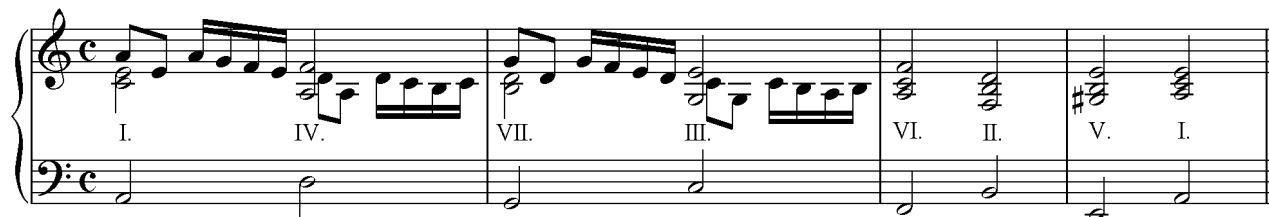
Cvičení 77

Dle vzoru prvních dvou taktů ozdobte i zbylé takty durové sekvence v příkladu níže. Podobným způsobem ozdobte i ostatní durové sekvence vytvořené ve Cvičení č. 75.



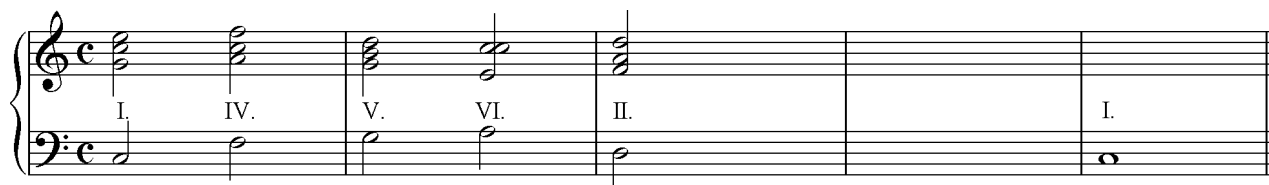
Cvičení 78

Dle vzoru prvních dvou taktů ozdobte i zbylé takty mollové sekvence v příkladu níže. Podobným způsobem ozdobte i ostatní mollové sekvence vytvořené ve Cvičení č. 76.



Cvičení 79

Doplňte dle libosti chybějící akordy volné harmonické věty v příkladu níže. Pokuste se vytvořit volnou harmonickou větu ve dvou jiných durových tóninách, ale předem si stanovte přesný počet taktů, které dodržte.



Cvičení 80

Doplňte dle libosti chybějící akordy volné harmonické věty v příkladu níže. Pokuste se vytvořit volnou harmonickou větu ve dvou jiných mollových tóninách, ale předem si stanovte přesný počet taktů, které dodržte.



Cvičení 81

Doplňte chybějící akordy volné harmonické věty v příkladu níže a dle příkladu prvních dvou taktů celou větu ozdobte. Podobným způsobem ozdobte i harmonické věty vytvořené v předchozích cvičeních.



3.4.15.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání bez problémů pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

Frekventanti skupiny C společně vypracovali všechna uvedená cvičení. Jednotliví účastníci ale nedělali vše, z časových důvodů si cvičení rozdělili mezi sebou. Drobné problémy se vyskytly při zdobení harmonických vět. Tyto problémy jsou zcela shodné s komplikacemi v části metodiky věnující se zdobení již zharmonizované předlohy. Stejně tak měli někteří účastníci potíže s udržení fráze (správného počtu dob v taktu), a to nejen při zdobení. Také nebylo pro všechny úplně snadné zahrát z listu vypracované příklady zdobení. Jako lepší metoda se ukázalo předvedení příkladu lektorem. Bylo by vhodné tuto skutečnost zmínit i v úvodu k této části metodiky.

Ve skupině B vypracovali varhaníci všechna cvičení společnými silami, přičemž se potýkali se zcela shodnými problémy jako frekventanti skupiny C. Většina frekventantů zdobila pouze sopránovou linku harmonických vět.

Ve skupině A byla tato část metodiky vypracována pouze bez zdobení (tj. bez *Cvičení 74, 77, 78, 81*). Důvodem je technická náročnost těchto cvičení. I přes toto ulehčení měli někteří účastníci technické problémy se spojováním akordů ve čtyřhlase.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Frekventanti ve všech skupinách vykazovali velikou soustředěnost. Bylo patrné, že problematika harmonie je pro varhaníky velmi zajímavá.

3.4.15.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Spojování akordů mě moc baví. Jsem rád, že jsme se nevěnovali pouze kadencím, ale také jsme si vyzkoušeli sekvence, které jsou moc efektní.“

Anežka (skupina B)

„S hrou kadencí jsem se už setkala, ale nikdy mě moc nebavila, protože jsem nechápala jejich smysl. Až díky zdobení jsem pochopila, že jsou užitečné, akorát je potřeba si vše dopředu připravit. Novinkou pro mě byly sekvence, které mě překvapily svojí jednoduchostí a zároveň krásou.“

Oldřich (skupina C)

„Je dobře, že se na těchto kurzech nedělají pouze kadence, které dělá každý, ale také sekvence, které jsou kolikrát při improvizaci potřebnější. Samotné zdobení harmonických vět již samozřejmě vyžaduje větší technickou přípravu.“

3.4.16 Improvizační práce harmonická 3: improvizace dle akordických značek a generálbasu

3.4.16.1 Metodika

Hra generálbasu sice patří již po staletí mezi základní dovednosti varhanních improvizátorů, ale pro dnešní dobu (liturgickou praxi nevyjímaje) je spíše užitečnější schopnost hry z akordických značek. Generálbas (jak název napovídá) je totiž tvořen značkami (číslky) na vytvořené basové lince, což se hodí zejména při interpretaci staré hudby. Ta ale má v současné liturgii jen velmi okrajové využití. Podstatně více je potřeba, aby chrámový varhaník dovedl vytvořit harmonii na základě melodické (sopranové) linky, aby zvládl zharmonizovat církevní píseň, či žalmový nápěv. A právě akordické značky jsou ideální pomůckou k této činnosti. Na druhou stranu i dnes není špatné znát alespoň základy generálbasu pro lepší praktické pochopení harmonie. Proto se tato podkapitola zabývá oběma způsoby harmonického zápisu, i když větší důraz je z výše uvedených důvodů kladen na akordické značky.

Cvičení a příklady

Cvičení 82

Zahrajte akordy označené generálbasem a akordickými značkami v níže uvedeném příkladu a všimněte si při tom následujících skutečností:

a) Generálbas (pod osnovou)

1. Tón bez čísla či jiného znaménka značí kvintakord dodržující předznamenání dané tóniny.
2. Znaménko předznamenání (♯, ♭) bez čísla se váže k tercii akordu (dur – moll tónorod).
3. Čísla 6, 6/4, 7 znamenají sextakord, kvartsextakord a septakord.
4. 4–3 značí průtah kvarty do tercie (podobným způsobem se zapisují průtahy i u jiných intervalů).
5. Pokud je u generálbasového čísla znaménko ♯ / ♭, daný interval se zvýší / sníží, v ostatních případech dodržují akordy předznamenání té dané tóniny.

b) Akordické značky (nad osnovou)

1. Velké písmeno bez čísla znamená durový kvintakord (C = C dur, A = A dur).
2. Písmeno s přidaným „m“ značí mollový kvintakord (Cm = c moll, Am = a moll). Jelikož se používá více druhů akordických značek, lze se také setkat s tím, že se mollové akordy zapisují pomocí malého písmene (C = C dur x c = c moll).
3. Podobně jako v generálbasu čísla 6, 6/4, 7 znamenají sextakord, kvartsextakord, septakord a 4 – 3 průtah kvarty do tercie.
4. Velmi často se lze setkat u obrátů kvintakordu (či u průchodu v basové lince) se značením pomocí lomítka, kde písmeno před lomítkem definuje akord a písmeno za lomítkem tón basu (například značka Am/C znamená a moll akord s basovým tónem C, tudíž sextakord).

C Cm Am⁶ (Am/C) F₄⁶ (F/C) C⁷ C⁴ - 3

♭ 6 6/4 7♭ 4 - 3

Am A F⁶ (F/A) Dm⁶₄ (Dm/A) A⁷ Am⁴ - 3

6 6/4 7/# 4 - 3

Cvičení 83

Vypracujte následující generálbas v tónině C dur.

6 7 6 - 5
4 - 3 6 4 - 3

Cvičení 84

Vypracujte následující generálbas v tónině a moll a pomocí protipohybu dbejte základních pravidel klasické harmonie – tj. zákazu paralelních kvint a oktáv. Nezapomeňte ani na stoupání citlivého tónu (gis).

6 7/# 4 - 3# 6 4 - 3#

Cvičení 85

Ozdobte dle příkladu níže zbylé takty vypracovaného generálbasu ze Cvičení 83.

6 7 6 - 5
4 - 3 6 4 - 3

Cvičení 86

Ozdobte bez jakékoliv nápovědy vypracovaný generálbas ze Cvičení 84.

Cvičení 87

Zharmonizujte dle zapsaných akordických značek zbylé fráze níže uvedených církevních písní.²³³

805 - Maria, Maria!

103 - Vládce světa, Bože

²³³ Anonym 18. stol. 805 – *Maria, Maria*. In. *KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí*. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 563.

Anonym. 103 – *Vládce světa, Bože náš*. In. *KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí*. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 190.

Reading, J. 219 – *Adeste fideles*. In. *KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí*. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 244.

Šteyer, V. M. 308 – *Křesťanská duše*. In. *KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí*. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 286.

219 - Adeste, fideles

Chord progression for 'Adeste, fideles':

1. G G⁶ G D D⁶ G D⁶ G C⁶ G₄⁶ D Em Em-A⁷ D A⁶

6. D G⁶ D⁶ G D₄⁶ A⁴⁻³ D G⁶ C G C⁶-D⁷ G D Hm Em A G₄⁶ D G

13. D G D⁶ G D⁶ G C⁶ G₄⁶ D G⁶ Am G⁶ Am⁶ Am D G⁶ Am G₄⁶ D⁴⁻³ G

308 - Křesťanská duše

Chord progression for 'Křesťanská duše':

1. Fm Cm⁴⁻³ Fm Bm⁶ Cm Fm Cm⁴⁻³ Fm A^{b6} D^b A^{b6} B A^b

5. A^{b6} A^b E^{b4-3} A^b D^b E^{b4-3} A^b Bm Fm₄⁶ C⁴⁻³ Fm Bm C⁴⁻³ Fm

3.4.16.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve všech sledovaných skupinách bylo zadání bez problémů pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

Frekventanti skupiny C společnými silami vypracovali všechna uvedená cvičení. Drobné komplikace se vyskytly při zdobení vypracovaného generálbasu (Cvičení 85, 86) – většina frekventantů zdobila pouze sopránovou linku a někteří měli během zdobení problém udržet správný

počet dob v taktu. Hra z akordických značek se dařila bez komplikací a viditelně lépe než hra dle generálbasu. Jen někteří účastníci měli obtíže s dodržováním předznamenání v posledním příkladu (*Cvičení 87*), jelikož je v náročnější tónině f moll.

Ve skupině B byla situace prakticky shodná jako u frekventantů skupiny C.

Účastníci skupiny A z časových důvodů vypracovali pouze *Cvičení 83* a první dva příklady *Cvičení 87*. Stejně jako u ostatních skupin byly patrné rozdíly při hře generálbasu a při hře dle akordických značek, která šla frekventantům o poznání lépe.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

Ve všech skupinách panovala atmosféra plná soustředění a zájmu o danou problematiku.

3.4.16.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Vždy jsem chtěl vyzkoušet hru generálbasu a dnes se mi to splnilo. S hrou podle akordických značek už nějaké zkušenosti mám, ale teď vím, že je při tom potřeba řešit i správné spojování akordů.“

Anežka (skupina B)

„Moc děkuji za krásné a přehledné vysvětlení problematiky generálbasu a akordických značek. Rozhodně se budu snažit obojí v praxi používat.“

Oldřich (skupina C)

„Vždycky se říkalo, že generálbas je denní chléb varhaníků. Nemyslím si, že by měl být nahrazen akordickými značkami, jelikož jde v principu o něco jiného, i když samozřejmě některé podobnosti tam jsou. Na druhou stranu bylo během lekce obojí velmi jednoduše a logicky vysvětleno.“

3.4.17 Improvizační práce harmonická 4: modulace

3.4.17.1 Metodika

Modulace patří v liturgické praxi k velmi užitečným, ne-li nezbytným dovednostem varhaníků. Přestože bývá mnoho improvizátorů-začátečníků přesvědčeno, že se jedná o komplikovanou a náročnou záležitost, řadí se modulace spíše ke snazším aspektům varhanní improvizace. Tato jednoduchost je ale vykoupena faktem, že nezbytný předpoklad pro dovednost modulace zcela logicky tvoří praktická orientace ve všech tóninách. Na druhou stranu nemusí být tento požadavek nikterak nereálný, když si uvědomíme, že díky enharmonickým záměnám používáme v praxi pouze dvanáct durových a dvanáct mollových tónin. Navíc pro modulaci není skoro žádný rozdíl, zda je cílová/výchozí tónina v dur, či v moll.

Z hlediska liturgické praxe lze modulace velmi zjednodušeně rozdělit na dva typy. Do prvního typu patří modulace krátké, které slouží k rychlému přechodu mezi církevními písněmi či žalmem a písní. Druhý typ představují modulace dlouhé, které se naopak hodí v případech, kdy na sebe písně nemusí bezprostředně navazovat, či při rozsáhlejších preludování.

Pro první způsob je ideální použít metodu tzv. „čtyřakordové modulace“, kterou tvoří (jak název napovídá) pouhé čtyři akordy:

- a) Tónika – v tónině výchozí.
- b) Subdominanta – v tónině výchozí či cílové. Ideální (ale ne vždy nutné) je zvolit subdominantu z tóniny vyšší, tj. tóniny, která má buď více křížků, nebo méně béček. Často také lépe vyzní použití subdominanty mollové, a to bez ohledu na tónorod výchozí a cílové tóniny.
- c) Dominanta – v tónině cílové. Pro přesvědčivější závěr lze zahrát na dominantě průtah kvarty do tercie (4 – 3).
- d) Tónika – v tónině cílové.

Pokud chceme improvizovat modulaci dlouhou, lze samozřejmě jednoduše prodloužit „čtyřakordovou modulaci“ zdobením, nebo dalšími vloženými akordy (v podstatě by se jednalo o tvorbu harmonické věty). Jako vhodnější metoda pro modulaci většího rozsahu se ale nabízí použití sekvence. Tu lze navíc rozdělit na sekvenci celotónovou (která postupuje po intervalu velké

sekundy) a na sekvenci půltónovou (postupující o malou sekundu). Oba způsoby lze bez problémů kombinovat, a pokud je navíc propojíme s metodou „čtyřakordové modulace“, získáme nepřehledné množství možností, jak se dostat z jedné tóniny do druhé.

Cvičení a příklady

Cvičení 88

Zahrajte následující příklady „čtyřakordových modulací“ z tóniny C dur do všech ostatních durových tónin. Povšimněte si převažujícího použití subdominanty v mollovém tónorodu a také průťahu 4 – 3 na dominantě, díky kterému působí modulace velmi přesvědčivě. Podobným způsobem zmodulujte do všech durových tónin z tóniny D dur.

1 2 3

C dur: I. IV.(moll) V. I. I. IV.(dur) V. I. I. IV.(moll) V. I.

4 5 6

C dur: I. IV.(moll) V. I. I. IV.(dur/moll) V. I. I. IV.(moll) V. I.

7 8 9

C dur: I. IV.(dur) V. I. I. IV.(moll) V. I. I. IV.(moll) V. I.

10 11

C dur: I. IV.(dur) B dur: V. I. I. H dur: IV.(moll) V. I.

Cvičení 89

Zahrajte následující příklady modulace z tóniny a moll do tóniny B dur a b moll. Povšimněte si, že mezi modulací do durové a mollové tóniny nemusí být kromě závěrečného akordu žádný rozdíl (srovnej příklad č. 1 s příkladem č. 2) a že do mollové tóniny lze také velmi vkusně modulovat pomocí závěru *dominanta* → *mollová subdominanta* → *tónika* (viz příklad č. 3).

Zmodulujte z tóniny a moll i do všech ostatních mollových tónin a použijte obě varianty závěrů (jak z příkladu č. 2, tak z příkladu č. 3).

1 2 3

a moll: I. IV.(moll) B dur: V. I. I. IV.(moll) b moll: V. I. I. IV.(moll) V. IV.(moll) I.

Cvičení 90

Způsobem „čtyřakordové“ metody proved'te následující modulace a pokuste se je ozdobit pomocí dovedností získaných v předchozích kapitolách.

G dur → A dur

a moll → E dur

F dur → B dur

E dur → c moll

g moll → As dur

e moll → c moll

d moll → C dur

f moll → a moll

D dur → Es dur

Cvičení 91

Zahrajte sekvenci v příkladu níže a povšimněte si skutečnosti, že pokud druhý akord v taktu (subdominanta) bude durový, lze zahrát následující takt o velkou sekundu (celý tón) výše.

Zahrajte sekvenci postavenou na celotónovém princípu také od tónu f.



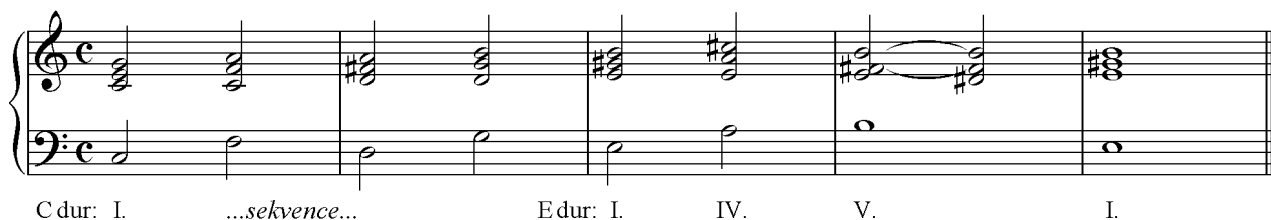
Cvičení 92

Zahrajte sekvenci v příkladu níže a posléze se ji pokuste zopakovat bez pomoci notové předlohy. Povšimněte si skutečnosti, že pokud druhý akord v taktu (subdominanta) bude mollový, lze zahrát následující takt o malou sekundu (půltón) výše. Pokuste se tuto sekvenci ozdobit pomocí dovedností získaných v předchozích kapitolách.



Cvičení 93

Zahrajte modulaci postavenou na principu celotónové sekvence v příkladu níže a podobným způsobem zmodulujte z tóniny F dur do tóniny A dur.



Cvičení 94

Zahrajte modulaci postavenou na principu půltónové sekvence v příkladu níže a podobným způsobem zmodulujte z tóniny G dur do tóniny B dur.

The musical notation for Cvičení 94 is written on a grand staff (treble and bass clefs) in common time (C). It consists of five measures. The first measure is in C major (C dur), marked with a 'C' and a 'I'. The second measure is marked with '...sekvence...' and shows a half-tone sequence of chords: C major (C-E-G), C minor (C-Eb-G), and C major (C-E-G). The third measure is in E-flat major (Es dur), marked with an 'Es' and a 'I'. The fourth measure is marked with a 'V' and shows a half-tone sequence of chords: E-flat major (Eb-G-Bb), E-flat major (Eb-G-Bb), and E-flat major (Eb-G-Bb). The fifth measure is in E-flat major (Es dur), marked with an 'I' and shows a half-tone sequence of chords: E-flat major (Eb-G-Bb), E-flat major (Eb-G-Bb), and E-flat major (Eb-G-Bb).

Cvičení 95

Zahrajte modulaci postavenou na principu kombinace celotónové a půltónové sekvence v příkladu níže a podobným způsobem zmodulujte z tóniny D dur do tóniny f moll.

The musical notation for Cvičení 95 is written on a grand staff (treble and bass clefs) in common time (C). It consists of five measures. The first measure is in C major (C dur), marked with a 'C' and a 'I'. The second measure is marked with '...sekvence...' and shows a whole tone sequence of chords: C major (C-E-G), C major (C-E-G), and C major (C-E-G). The third measure is in E-flat minor (es moll), marked with an 'es moll' and a 'IV.(moll)'. The fourth measure is marked with a 'V' and shows a half-tone sequence of chords: E-flat minor (Eb-G-Bb), E-flat minor (Eb-G-Bb), and E-flat minor (Eb-G-Bb). The fifth measure is in E-flat minor (es moll), marked with an 'I' and shows a half-tone sequence of chords: E-flat minor (Eb-G-Bb), E-flat minor (Eb-G-Bb), and E-flat minor (Eb-G-Bb).

Cvičení 96

Ozdobte vámi vytvořenou modulaci z předchozího cvičení (D dur → f moll) dle příkladu níže.

The musical notation for Cvičení 96 is written on a grand staff (treble and bass clefs) in common time (C). It consists of five measures. The first measure is in C major (C dur), marked with a 'C' and a 'I'. The second measure is marked with '...sekvence...' and shows a half-tone sequence of chords: C major (C-E-G), C major (C-E-G), and C major (C-E-G). The third measure is in E-flat minor (es moll), marked with an 'es moll' and a 'IV.(moll)'. The fourth measure is marked with a 'V' and shows a half-tone sequence of chords: E-flat minor (Eb-G-Bb), E-flat minor (Eb-G-Bb), and E-flat minor (Eb-G-Bb). The fifth measure is in E-flat minor (es moll), marked with an 'I' and shows a half-tone sequence of chords: E-flat minor (Eb-G-Bb), E-flat minor (Eb-G-Bb), and E-flat minor (Eb-G-Bb).

Cvičení 97

Pomocí metody sekvence obou typů (včetně jejich kombinace) proveďte následující modulace. Povšimněte si přitom, že mollové tóniny na sebe přirozeně vážou mollovou subdominantu. Všechny modulace se pokuste hrát včetně ozdobování.

G dur → H dur

E dur → a moll

d moll → G dur

e moll → a moll

C dur → F dur

g moll → h moll

Cvičení 98

Vytvořte třídlílnou harmonickou větu dle následujícího schématu:

a) 1. díl (4 takty) – volná harmonická věta v C dur (první i poslední akord na tónice)

b) 2. díl (4 takty) – modulace na principu sekvence z C dur do E dur

c) 3. díl (4 takty) – volná harmonická věta v E dur (první a poslední akord na tónice)

Cvičení 99

Ozdobte třídlílnou harmonickou větu vytvořenou v předchozím cvičení a pokuste se 2. díl věty (modulaci) zakončit dominantním kvintakordem (H dur). Vytvořte alespoň čtyři další třídlílné harmonické věty s modulací ve 2. díle na těchto tóninách:

d moll → f moll

g moll → A dur

E dur → a moll

D dur → E dur

3.4.17.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve sledovaných skupinách B a C bylo zadání bez problémů pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

Frekventanti skupiny C společnými silami absolvovali všechna cvičení této části metodiky. U zadání modulací (*Cvičení 90, 97, 99*) byly z časových důvodů realizovány pouze dva příklady

z celkové nabídky. Z harmonického hlediska nečinily modulace účastníkům větší problémy, komplikace se opět vyskytly při zdobení (většina frekventantů zdobila pouze sopránovou linku a občas nastal problém při dodržování správného počtu dob v taktu). Někteří z frekventantů upozorňovali na skutečnost, že z hudebně teoretického hlediska by bylo vhodné cílovou tóninu utvrdit kadencí, což například krátká („čtyřakordová“) modulace neumožňuje. Z praktického hlediska je však důkladné utvrzení cílové tóniny ve většině případů zbytečné (například při modulaci z jedné písně do druhé), neboť cílová tónina se utvrdí právě hrou písně v cílové tónině. Jelikož jsou s touto skutečností hudebníci často konfrontováni, bylo by dobré tento rozpor mezi teorií a praxí zmínit i v textu učebnice.

Ve skupině B se z časových důvodů podařila realizovat pouze cvičení s čistou harmonizací bez zdobení a byla vynechána závěrečná *Cvičení 98* a *99* (harmonická věta s modulací). Při realizaci nedocházelo k větším problémům. Pro inspiraci do budoucna byla vynechaná cvičení vypracována lektorem.

Skupina A se kvůli nedostatku času této části metodiky nezúčastnila, ale z motivačních důvodů byla členům této skupiny předvedena jednoduchost modulace lektorem.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

V obou sledovaných skupinách (B a C) panovala atmosféra plná soustředění a zájmu o danou problematiku. Bylo patrné, že si frekventanti uvědomují důležitost modulace pro varhanní liturgickou praxi.

3.4.17.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

nezúčastnil se – nehodnoceno

Anežka (skupina B)

„Dnešní lekce pro mě byla velikým překvapením. Až doposud jsem modulaci považovala za složitou záležitost. Nikdy by mě nenapadlo, že může být v praxi tak jednoduchá.“

Oldřich (skupina C)

„Metodicky perfektně vysvětlené způsoby modulace. V teoretické rovině se vše zdá být složitější, ale v praxi u kláves tomu tak není.“

3.4.18 Improvizační práce harmonická 5: harmonizace

3.4.18.1 Metodika

Vlastní harmonizace církevních písní a žalmů patří mezi žádané dovednosti chrámových varhaníků. Přestože se v praxi jeví jako nejefektivnější způsob k naučení harmonizace metoda „pokus – omyl“, lze se pomocí různých cvičení (harmonizace stupnice, či opakujících se melodických postupů) na tuto intuitivní metodu alespoň trochu připravit. Pokud si před vlastní harmonizací církevní písně či žalmu varhaník zahraje několik takových cvičení v tónině, ve které bude harmonizovat, získá pro další práci minimálně větší jistotu.

Při harmonizaci je také dobré mít neustále na mysli, že změna tónu melodické linky nemusí automaticky znamenat změnu harmonie. Toto pravidlo funguje i obráceně, totiž že na jednom tónu melodické linky lze harmonii měnit, což se hodí zejména v situaci, když zjistíme, že nelze spojit stávající harmonii s následujícím akordem bez zakázaných postupů. Stejně jako u jiných improvizačních činností je důležité si před provedením na veřejnosti harmonizaci důkladně připravit. K takové přípravě mohou dobře posloužit například akordické značky, zejména u harmonicky komplikovanějších míst.

Cvičení a příklady

Cvičení 100

Dokončete harmonizaci stupnice následujícího příkladu. Každý tón stupnice zharmonizujte jedním akordem, ale nespokojte se jen s kvintakordy – použijte alespoň jeden sextakord.



Cvičení 101

Dokončete harmonizaci stupnice následujícího příkladu tak, aby na každý tón stupnice připadaly čtyři akordy. Akordy se v rámci taktu mohou i opakovat (v příkladu níže první a čtvrtá doba 1. taktu, druhá a čtvrtá doba 2. taktu atd.). Pro ulehčení cvičení lze použít první akord každého taktu z harmonizace z předchozího příkladu.



Cvičení 102

Dokončete harmonizaci terciových postupů v následujícím příkladu tak, aby na dva tóny melodické linky připadala jedna harmonie. Povšimněte si skutečnosti, že lze jako podklad opět použít harmonizaci stupnice z předchozích cvičení.



Cvičení 103

Dokončete harmonizaci terciových postupů v následujícím příkladu tak, aby na každý tón melodické linky připadal jeden akord. Kromě kvintakordů a sextakordů se pokuste použít i dominantní septakord (ve vypracované části příkladu ho lze najít například na čtvrté době 1. taktu).



Cvičení 104

Dokončete harmonizaci melodických postupů v následujícím příkladu tak, aby na tři tóny melodické linky připadala jedna harmonie. Povšimněte si skutečnosti, že lze jako podklad opět použít harmonizaci stupnice z předchozích cvičení.



Cvičení 105

Dokončete harmonizaci melodických postupů v následujícím příkladu tak, aby na každý tón melodické linky připadal jeden akord. Kromě kvintakordů a sextakordů se opět pokuste použít i dominantní septakord (ve vypracované části příkladu ho lze najít například na šestém tónu 1. taktu).



Cvičení 106

Dokončete harmonizaci melodických postupů v následujícím příkladu tak, aby na čtyři tóny melodické linky připadala jedna harmonie. Povšimněte si skutečnosti, že lze jako podklad opět použít harmonizaci stupnice z předchozích cvičení.



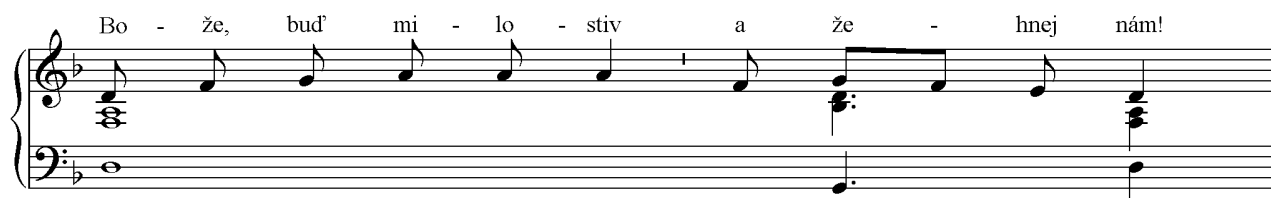
Cvičení 107

Dokončete harmonizaci melodických postupů v následujícím příkladu tak, aby na každý tón melodické linky připadal jeden akord. Kromě kvintakordů a sextakordů se opět pokuste použít i dominantní septakord.



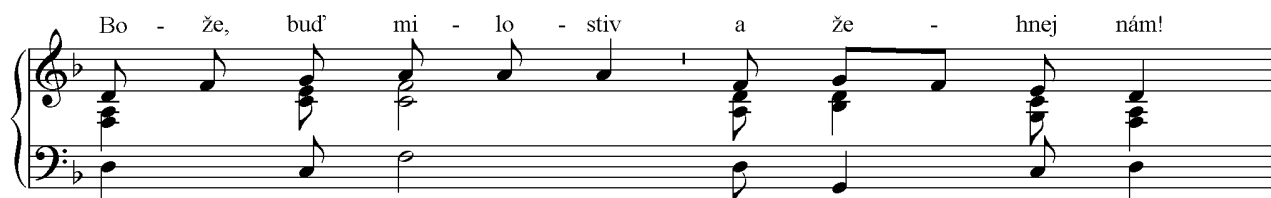
Cvičení 108

Zahrajte si harmonizaci žalmové odpovědi v příkladu níže,²³⁴ doplňte do příkladu akordické značky a povšimněte si skutečnosti, že lze jednoduché melodie často zharmonizovat pouze pomocí dvou akordů.



Cvičení 109

Zahrajte si harmonizaci žalmové odpovědi v příkladu níže,²³⁵ doplňte do příkladu akordické značky a povšimněte si skutečnosti, že lze stejnou melodii harmonizovat mnoha různými způsoby (v tomto případě větším počtem akordů).



²³⁴ Korejs, B. *Žalm 8. In. ZPĚVY S ODPOVĚDÍ LIDU*. 1. vyd. Praha: Sekretariát České liturgické komise, 1984. str. 12

²³⁵ Korejs, B. *Žalm 8. In. ZPĚVY S ODPOVĚDÍ LIDU*. 1. vyd. Praha: Sekretariát České liturgické komise, 1984. str. 12

Cvičení 110

Zharmonizujte dle uvedených akordických značek žalmovou odpověď v příkladu níže.²³⁶

Bla - ze kaž - dé - mu, kdo krá - čí po Bo - žich ces - tách.

Cvičení 111

Zharmonizujte dle uvedených akordických značek (verze s více akordy) žalmovou odpověď v příkladu níže.²³⁷

Bla - ze kaž - dé - mu, kdo krá - čí po Bo - žich ces - tách.

Cvičení 112

Zharmonizujte dle uvedených akordických značek žalmovou odpověď v příkladu níže.²³⁸

A - le - lu - ja, a - le - lu - ja, a - le - lu - ja.

Cvičení 113

Zharmonizujte žalmovou odpověď v příkladu níže²³⁹ pomocí více akordů než v předchozím cvičení. Předem si samostatně vypracujte akordické značky.

²³⁶ Korejs, B. *Žalm 1. In. ZPĚVY S ODPOVĚDÍ LIDU*. 1. vyd. Praha: Sekretariát České liturgické komise, 1984. str. 9

²³⁷ Korejs, B. *Žalm 1. In. ZPĚVY S ODPOVĚDÍ LIDU*. 1. vyd. Praha: Sekretariát České liturgické komise, 1984. str. 9

²³⁸ Korejs, B. *Žalm 4. In. ZPĚVY S ODPOVĚDÍ LIDU*. 1. vyd. Praha: Sekretariát České liturgické komise, 1984. str. 10

²³⁹ Korejs, B. *Žalm 4. In. ZPĚVY S ODPOVĚDÍ LIDU*. 1. vyd. Praha: Sekretariát České liturgické komise, 1984. str. 10

Cvičení 114

Zahrajte si obě verze harmonizace žalmového nápěvu v příkladu níže.²⁴⁰ Opět si povšimněte skutečnosti, že lze stejnou melodickou linku harmonizovat menším, či větším počtem akordů a že při harmonizaci s větším počtem akordů je vhodné, aby harmonické změny probíhaly v souladu s textem.

Ustavičně chci velebit Hospodi - na, vždy bude v mých ústech je - ho chvá - la.

Ustavičně chci velebit Hospodi - na, vždy bude v mých ústech je - ho chvá - la.

Cvičení 115

Zharmonizujte žalmový nápěv v příkladu níže²⁴¹ nejprve menším a posléze větším počtem akordů. Předem si vypracujte akordické značky. Při harmonizaci pomocí většího počtu akordů respektujte, aby harmonické změny probíhaly v souladu s textem.

Hospodine, na své slitování se roz - pomeň, na své milosrdenství, které tr - vá věč - ně.

²⁴⁰ Korejs, B. Žalm 34. In. ZPĚVY S ODPOVĚDÍ LIDU. 1. vyd. Praha: Sekretariát České liturgické komise, 1984. str. 74.

²⁴¹ Korejs, B. Žalm 25. In. ZPĚVY S ODPOVĚDÍ LIDU. 1. vyd. Praha: Sekretariát České liturgické komise, 1984. str. 40.

Cvičení 116

Zharmonizujte příklady celých žalmů (nápěvů i odpovědí) níže²⁴² nejprve menším a posléze větším počtem akordů. Předem si vypracujte akordické značky. Při harmonizaci pomocí většího počtu akordů respektujte, aby harmonické změny probíhaly v souladu s textem.

O - sla - vu - jte Ho - spo - di - na, ne - boť je do - brý.

*Spravedliví se radují, jásají před Bohem a veselí se v ra - dosti.
Zpívejte Bohu, velejte jeho jmé - no, jeho jméno je Hos - podin.*

Pa - ne, u - kaž nám své mi - lo - sr - den - ství!

*Bože, svěř králi svou pra - vomoc, svou spravedlnost králov - ské - mu sy - nu.
Ať tvému lidu spravedlivě vlád - ne, nestran - ně tvým u - bo - hým.*

Cvičení 117

Zahrajte si všechny verze harmonizace závěru písně 518B – *Shlédni, Bože, z nebes vysokosti* v příkladu níže²⁴³ a povšimněte si následujících skutečností:

- Harmonizace posledního taktu je řešena velmi typickým a častým závěrečným postupem „průtažný kvartsextakord na dominantě → dominantní kvintakord → tónika“ (v příkladu ho lze nejpřehledněji spatřit v taktu označeném a)).
- Tento závěrečný postup lze dále ozdobovat buď dalším průtahem na dominantě (v příkladu takt b)), případně ještě dalším průtahem a střídavým tónem na tónice (v příkladu takt c)), či průchody a závěrečnými ozdobnými tóny (v příkladu takt d)).

²⁴² Korejs, B. *Žalm 68. In. ZPĚVY S ODPOVĚDÍ LIDU*. 1. vyd. Praha: Sekretariát České liturgické komise, 1984. str. 133.

Korejs, B. *Žalm 72. In. ZPĚVY S ODPOVĚDÍ LIDU*. 1. vyd. Praha: Sekretariát České liturgické komise, 1984. str. 142.

²⁴³ Kny, J. *518B – Shlédni, Bože, z nebes vysokosti. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí*. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 423.



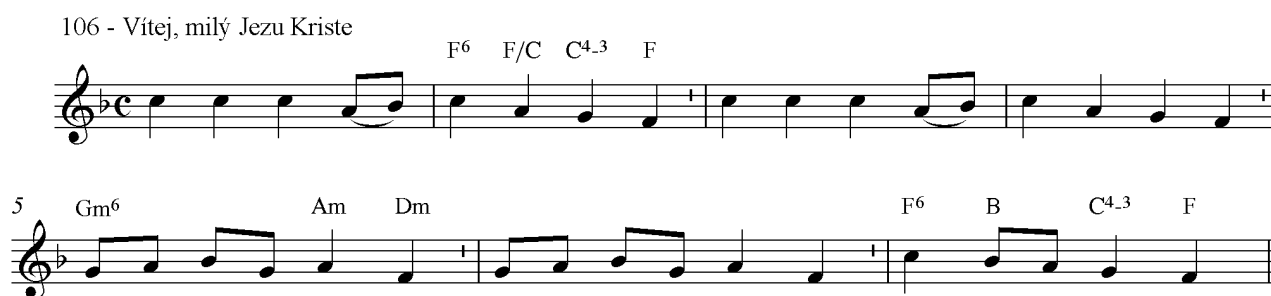
Cvičení 118

Zharmonizujte závěry písní v příkladu níže²⁴⁴ podle vzoru z předchozího cvičení (tj. použití postupu „průtažný kvartsextakord → dominantní kvintakord → tónika“ a ozdobování melodickými tóny).



Cvičení 119

Zharmonizujte církevní píseň v příkladu níže²⁴⁵ bez použití modulace (celou píseň lze harmonizovat pomocí akordů jedné tóniny). Během harmonizace můžete jako nápovědu použít harmonické značky vypsané u vybraných taktů.



²⁴⁴ Kny, J. 518B – Shlédni, Bože, z nebes vysokosti. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 424.

Pololáník, Z. 519 – Buďte bdělí. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 425.

Trumpus, J. 707 – Ježíši, Králi. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 506.

²⁴⁵ Anonym 17. stol. 106 – Vítej, milý Jezu Kriste. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 192.

Cvičení 120

Zharmonizujte církevní píseň v příkladu níže²⁴⁶ bez použití modulace (celou píseň lze harmonizovat pomocí akordů jedné tóniny).

301 - Ach, můj nejsladší Ježíši



Cvičení 121

Zharmonizujte církevní píseň v příkladu níže.²⁴⁷ Jako nápovědu můžete použít akordické značky uvedené u závěrečných tónů frází. Povšimněte si, že v taktu č. 8 je potřeba zmodulovat do dominantní tóniny B dur (ideálně pomocí použití tzv. mimotonální dominanty F dur na předchozím akordu).

109 - Z milosti tak hojné



²⁴⁶ Holan-Rovenský, V. 301 – Ach, můj nejsladší Ježíši. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 274.

²⁴⁷ Anonym 14. stol. 109 – Z milosti tak hojné. In. KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 195.

Cvičení 122

Zharmonizujte církevní píseň v příkladu níže.²⁴⁸ Jako nápovědu můžete použít akordické značky uvedené u závěrečných tónů frází. Povšimněte si, že skoro každá fráze moduluje do jiné tóniny.

405 - Rozleťte se, zpěvy, vzhůru

7 Em G

13 E C

Cvičení 123

Zharmonizujte církevní píseň v příkladu níže²⁴⁹ dle vzoru z vypracovaných taktů (tj. změny harmonie probíhají v osminových hodnotách). Povšimněte si efektní harmonizace závěrečného tónu písně, vytvořené pomocí ozdobných melodických tónů na durové a posléze i mollové subdominantě.

Zharmonizujte podobným způsobem jinou církevní píseň a pokuste se závěrečný tón také prodloužit pomocí melodických tónů a rozšířené harmonizace (subdominanta, mollová subdominanta).

Použijte takto zharmonizovanou církevní píseň při liturgii jako závěrečnou slavnostní dohru na plný zvuk varhan.

²⁴⁸ Mach, S. 405 – *Rozleťte se, zpěvy, vzhůru*. In. *KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí*. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 322.

²⁴⁹ Fryčaj, T. 932 – *Bože, chválíme tebe*. In. *KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí*. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. str. 674.

932 - Bože, chválíme tebe

G Em C G⁶ Am G Em C D Hm Em C Am D Em C Am Am⁶ H H⁶ Em Em⁶ H

3.4.18.2 Hodnocení lektora

a) srozumitelnost zadání

Ve sledovaných skupinách B a C bylo zadání bez problémů pochopeno zejména díky notovým ukázkám, které jsou součástí každého cvičení.

b) kvalita realizace

Frekventanti skupiny C společnými silami realizovali všechna uvedená cvičení kromě posledního *Cvičení 123*, které bylo z časových důvodů předvedeno lektorem. Některá cvičení zabývající se přípravou na harmonizaci (*Cvičení 100–107*) vybraní účastníci hráli i v jiných tóninách. Přestože je tato možnost zmíněna v úvodu k této části metodiky, bylo by vhodné tuto skutečnost ještě explicitně uvést ke každému z těchto cvičení. Dle očekávání měli frekventanti komplikace s vypracováním technicky náročnějších *Cvičení 103, 105, 107*. Při harmonizaci žalmů (*Cvičení 113, 115, 116*) někteří frekventanti úkol zvládli i bez předchozího vypracování akordických značek. Na základě této zkušenosti doporučuji změnit zadání k těmto cvičením tak, aby vypracování akordických značek bylo uvedeno pouze jako fakultativní. Během harmonizace žalmů měla většina frekventantů tendenci harmonizovat oproti zadání každý tón melodické linky. Tento problém logicky odpadl při harmonizaci církevních písní, kde změna harmonie s každým tónem

melodické linky nevadí. Mnozí z frekventantů měli ze začátku problém se *Cvičením 121*, neboť je v náročnější tónině Es dur a s *Cvičením 122*, které moduluje.

S účastníky skupiny B byla z úvodních „procvičovacích“ cvičení realizována z časových důvodů pouze některá (konkrétně *Cvičení 100, 101, 102, 106*) a ze stejných důvodů byla provedena pouze v uvedené tónině C dur. Zbytek lekce byl věnován harmonizaci žalmů, na harmonizaci písní opět z důvodu nedostatku času již nedošlo. Podobně jako frekventanti ze skupiny C měli účastníci tendenci harmonizovat oproti zadání každý tón melodické linky. Z motivačních důvodů byly frekventantům závěrem lekce lektorem nastíněny principy harmonizace církevní písně.

Frekventanti skupiny A se této části metodiky nezúčastnili jednak z důvodu času a také kvůli technické náročnosti cvičení.

c) psychologické rozpoložení frekventantů

U obou sledovaných skupin (B a C) bylo patrné veliké soustředění a zájem o problematiku harmonizace, kterou většina varhaníků považuje za jednu z nejdůležitějších dovedností potřebnou pro varhanní liturgickou praxi.

3.4.18.3 Hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

nezúčastnil se – nehodnoceno

Anežka (skupina B)

„Podobně jako u modulace jsem nečekala, že se dá harmonizace naučit. Myslela jsem si, že to dokáže jen několik vyvolených varhaníků a dnešek mě přesvědčil, že tomu tak není. Samozřejmě to ještě bude potřebovat spoustu práce, ale již věřím, že to jednoho dne zvládnu.“

Oldřich (skupina C)

„Dle mého názoru velmi logicky a přehledně popsany způsob, jak se naučit harmonizaci. Každý má samozřejmě svoji vlastní metodu, ale tahle funguje, a to je důležité.“

3.5 Závěr

3.5.1 Závěrečně hodnocení frekventantů

Mirek (skupina A)

„Metodika improvizace Tachovského varhanního kurzu mi velmi pomohla v mnoha věcech. Hlavně v tom, že jsem se zbavil strachu z improvizace. Dokonce mi teď přijde jednodušší než hra z not. Škoda, že jsou kurzy tak krátké. Myslím, že kdyby trvaly 14 dní, bylo by to lepší a stihli bychom se toho naučit více.“

Anežka (skupina B)

„Opravdu moc děkuji za skvělý způsob výuky. Nečekala jsem, že se naučím během necelého týdne improvizovat. Některá cvičení byla samozřejmě náročnější a abych je mohla použít při liturgii, budu muset ještě hodně cvičit. Ale nejdůležitější přínos spočívá v tom, že jsem se přesvědčila, že se mohu improvizaci naučit. Ještě jednou moc děkuji!“

Oldřich (skupina C)

„Účinnost výuky se hodnotí velmi těžko, protože každý žák vyžaduje jiný přístup. V tom možná tkví i problém jakékoliv učebnice improvizace. Někdo se raději věnuje harmonii, jiný preferuje kontrapunkt. Také si myslím, že k výuce hudby je vždy potřeba osoba pedagoga. Na druhou stranu dávaly všechny metodické postupy smysl a logicky na sebe navazovaly. Také kladně hodnotím provázanost metodiky s varhanní praxí v kostele – zejména díky příkladům, které jsou postavené na nejvíce používaných církevních písních. V tom vidím veliký přínos.“

3.5.2 Závěrečné hodnocení a shrnutí vedoucího výzkumu

Během výzkumu byla získána metodou extrospektivního a introspektivního pozorování relevantní data k vytvoření kvalitativní evaluace s formativním přístupem. Je vcelku logické, že některým aspektům výzkumu by se mohla věnovat větší pozornost a mohly by jít do ještě větší hloubky (například formou pořízení audionahrávek výkonů jednotlivých frekventantů či aktivním zapojením většího množství frekventantů do výzkumu). Vzhledem k tomu, že výzkum probíhal živě

při letních hudebních kurzech, vedoucí výzkumu musel zároveň plnit funkci lektora a také z důvodů uvedených v úvodní části této kapitoly (viz 3.3. *Metoda výzkumu*), proběhl výzkum v tomto formátu. Každopádně pro účel vytvoření kvalitativní evaluace s formativním přístupem je množství dat sesbíraných při výzkumu dostačující.

3.5.2.1 Kvalitativní evaluace autorské metodiky varhanní improvizace

Silné stránky metodiky:

1. srozumitelnost zadání ve všech sledovaných skupinách (tj. u varhaníků různých úrovní a různého věku)
2. stručný rozsah metodiky (u pokročilejších skupin se během týdenního kurzu podařilo projít prakticky celou metodiku)
3. postavení metodiky na principu rozvoje fantazie s postupným přidáváním pravidel (díky tomu se žáci prakticky okamžitě zbaví bloku z improvizace)
4. provázanost metodiky s varhanní liturgickou praxí (většinu uvedených cvičení lze prakticky ihned použít při liturgii, napomáhají tomu i příklady postavené na často používaných církevních písních)

Slabé stránky metodiky:

1. Vzhledem k tištěné verzi (učebnice) je velkou nevýhodou metodiky absence osoby pedagoga, který by opravoval případné omyly žáka.
2. Některé notové příklady jsou pro úplné začátečníky technicky obtížně hratelné.
3. Chybí návod k používání metodiky (způsob práce s učebnicí).
4. Písně uvedené v příkladech jsou převzaty pouze ze zpěvníku Římskokatolické církve, čímž jsou znevýhodněni varhaníci působící v jiných církvích.

Doporučení ke zlepšení:

- Je třeba rozšířit úvod, či doplnit kapitolu „*návod k použití učebnice*“, aby se mohla zdůraznit skutečnost, že není nutné striktně vypracovávat všechna cvičení v pořadí a v plném rozsahu uvedeném v metodice. Z toho vyplývá následující:
 - a) Začátečníci mohou vynechat náročnější cvičení (či jejich část), které přesahují jejich technické dovednosti. Teprve po absolvování celé metodiky se mohou k náročnějším cvičením vrátit, neboť mezitím může dojít ke zlepšení hráčské techniky a zároveň si tak opět připomenou již absolvované principy improvizace.
 - b) Pokročilí hráči naopak mohou vynechat některá jednodušší cvičení – například úvodní část kapitoly o harmonii (3.4.14 *Improvizální práce harmonická 1: úvod a základy harmonické práce*). Je však třeba při tom myslet (a tím pádem upozornit) na skutečnost, že i na první pohled snadná cvičení právě díky své jednoduchosti mohou zdokonalit improvizální dovednosti i u pokročilých hráčů.
 - c) Ideální způsob práce s metodikou tedy spočívá minimálně ve dvojí aplikaci.
- V částech metodiky zabývajících se variacemi církevní písně (3.4.6 *Improvizální práce variační*) doplnit ve všech cvičeních další variantu vypracování, ve které je možné ozdobit pouze první a poslední frázi církevní písně (lze i jen jednu z frází) a vytvořit tak krátkou předeheru.
- V části metodiky týkající se rozkladů (3.4.6 *Improvizální práce variační 2: rozklady*) doplnit poznámku o možném použití artikulace, která dodá improvizaci větší přesvědčivost a zároveň varhaníkům pomůže při orientaci v těžkých dobách.
- U *Cvičení 40* nastínit jako další variantu řešení intuitivní metodou, ve které varhaník nevyhledává požadované tóny cíleně, ale snaží se k nim podvědomě vést melodickou linku.
- K příkladu zdoobeného diskantu (*Cvičení 47, 3.4.9 Improvizální práce variační 5: diskant a práce s ním*) doplnit poznámku, že se jedná pouze o návrh zdobení, a že je samozřejmě možné použít i jednodušší způsoby zdobení uvedené v předchozí části metodiky.

- V úvodu k části metodiky zabývající se kontrapunktickou prací (3.4.13 *Improvizální práce kontrapunktická*) vložit doporučení, že je v začátcích improvizace kontrapunktu efektivnější použít metodu „pokus – omyl“ a před hlídáním konsonancí upřednostnit melodičnost vytvářeného kontrapunktu. Za tím účelem je vhodné aplikovat pravidlo protipohybu melodické linky, kdy improvizovaný kontrapunkt vykazuje opačný pohyb vůči cantu firmu (když jde cantus firmus nahoru, melodická linka kontrapunktu směřuje dolů a obráceně).
- V částech metodiky zabývajících se kontrapunktickou prací s cantem firmem (3.4.10 *Improvizální práce kontrapunktická 1: úvod a kontrapunktická práce s cantem firmem*) doplnit ve všech cvičeních další variantu vypracování, ve které je možné jako cantus firmus použít pouze první a poslední frázi církevní písně (lze i jen jednu z frází) a vytvořit tak krátkou předebru.
- Ke *Cvičení 54* a *55* uvést poznámku s upozorněním, aby si hráči ohlíželi tvorbu volného kontrapunktu a netvořili místo něj kontrapunkt 4:1 (lze toho dosáhnout např. cíleným používáním osminových not, či předem stanovených rytmických motivů).
- U *Cvičení 57* a *Cvičení 60* (kontrapunktická práce) doplnit alternativní návrh řešení, při kterém je možné realizovat cvičení na uvedené téma se zakrytím vypracované spodní linky na druhém řádku a vrchní linky na třetím řádku u *Cvičení 57* a spodní linky na druhém a třetím řádku u *Cvičení 60*.
- U části metodiky zabývající se pachelbelovskou toccatou (3.4.13 *Improvizální práce kontrapunktická 4: pachelbelovská toccata*) upozornit v úvodu na skutečnost, že tento způsob improvizace vyžaduje dlouhodobější přípravu z důvodů technické náročnosti.
- U *Cvičení 63* (3.4.13 *Improvizální práce kontrapunktická 4: pachelbelovská toccata*) doplnit poznámku, že je vhodné nejprve vypracovat toccatu po kratších úsecích (logických celcích, např. čtyřtaktích).
- V části metodiky věnující se harmonii (3.4.14 *Improvizální práce harmonická 1: úvod a základy harmonické práce*) upozornit v úvodu na to, že některé hudební příklady (zejména zdobené harmonických vět) mohou být pro úplné začátečníky technicky náročné. V těchto

případech je potřeba zmínit, že se jedná pouze o návrhy zdobení, a že je samozřejmě možné použít i jednodušší způsoby zdobení uvedené v předchozích částech metodiky.

- V části metodiky věnující se harmonii (3.4.14 *Improvizální práce harmonická 1: úvod a základy harmonické práce*) upozornit v úvodu na to, že pro některé varhaníky může být problémem i samotné hraní vypracovaných příkladů z not. V tomto případě je dobré doporučit, aby uvedené příklady předehrál jiný zkušenější varhaník (lektor, pedagog).
- K úvodní části metodiky týkající se harmonie (3.4.14 *Improvizální práce harmonická 1: úvod a základy harmonické práce*) je dobré přidat upozornění, že pokročilejší hráči, kteří se již v základní harmonické problematice orientují, mohou tento úsek vynechat.
- Do úvodu k části metodiky týkající se modulace (3.4.17 *Improvizální práce harmonická 4: modulace*) vepsat informaci, že na rozdíl od hudebně teoretického pohledu je v liturgické praxi ve většině případů zbytečné utvrzovat cílovou tóninu pomocí kadence, neboť hlavním účelem bývá rychlá modulace z jedné písně do druhé a utvrzení cílové (i výchozí) tóniny je tak zastoupeno samotnou písní.
- U cvičení k přípravě na vlastní harmonizaci (Cvičení 100–107; 3.4.18 *Improvizální práce harmonická 5: harmonizace*) doplnit poznámku: „Zahrajte toto cvičení i v jiné tónině, než v uvedené C dur (ideálně v tónině, ve které se chystáte harmonizovat žalm, či církevní píseň).“
- U cvičení týkající se harmonizace žalmů (Cvičení 113, 115, 116; 3.4.18 *Improvizální práce harmonická 5: harmonizace*) opravit poznámku „předem si vypracujte akordické značky“ na „předem si můžete vypracovat akordické značky“.

ZÁVĚR

Disertační práce *Improvizace jako hudebně-pedagogická disciplína v přípravě varhaníků pro liturgické prostředí* reaguje na absenci vhodné metodiky pro výuku chrámových varhaníků v ČR. Analýzou výzkumu provedeného mezi varhaníky působícími v liturgickém prostředí se podařilo získat nejen podklady nezbytné pro vytvoření chybějící metodiky, ale také důležité informace pro všechny, kdo se zabývají problematikou improvizace jako takové či hudbou při liturgii. Získaná data jsou cenná o to více, uvědomíme-li si, že doposud nebyl žádný podobný výzkum týkající se této problematiky uskutečněn. Po analýze základních informací o samotných varhanících (věk, pohlaví, obecné vzdělání, hudební vzdělání, léta varhanní praxe, místo působení) se staly předmětem výzkumu jejich hudebně teoretické znalosti a praktické hráčské (zejména improvizální) dovednosti. Výzkum neopominul ani zpracování požadavků varhaníků stran improvizace. Výsledky nejen potvrdily, že chrámoví varhaníci pokládají improvizaci za velmi důležitou, ale také byly zjištěny konkrétní improvizální dovednosti, které varhaníci považují za klíčové pro svoji liturgickou praxi. Dále bylo zjištěno, jaké výstupy očekávají chrámoví varhaníci od výuky improvizace. Právě za účelem vytvoření vhodné metodiky improvizace pro chrámové varhaníky se výzkum neopomněl zaměřit i na metodiky v současné době používané, a to aplikované jak formou živé výuky (kurzy pro chrámové varhaníky), tak i ve formě učebnice. Výsledky poukázaly na skutečnost, že prakticky všechny učebnice improvizace používané mezi chrámovými varhaníky v ČR jsou pro tuto specifickou skupinu hudebníků nevhodné, neboť jsou postaveny na principu aplikované teorie, což je pro většinu chrámových varhaníků vzhledem k jejich hudebnímu vzdělání a hráčské úrovni příliš složité a technicky náročné. Velkým demotivujícím prvkem používaných učebnic je také minimální provázanost s liturgickou varhanní praxí. Ideální metodika improvizace určená pro výuku chrámových varhaníků by měla být postavená spíše na rozvoji kreativity s postupným přidáváním pravidel. Zároveň je nutné metodiku představit v co nejstručnější podobě a takovým způsobem, aby mohli žáci naučenou látku co nejdříve aplikovat v praxi. Při tom je třeba neustále zdůrazňovat skutečnost, že improvizaci se lze snadno a bez problémů naučit. Toho lze dosáhnout například stanovením určitých zásad v rámci metodiky. Ty pak pomáhají při odbourání bloku z improvizace, vzniklého právě z nerespektování výše uvedené skutečnosti.

S použitím analýzy získaných dat a na základě osobních pedagogických zkušeností autora práce byl představen metodický postup výuky improvizace určený varhaníkům působícím v liturgickém prostředí. Pomocí extrospektivního a introspektivního pozorování při letních kurzech hudby pak byla získána relevantní data k vytvoření kvalitativní evaluace představené metodiky.

Výzkum potvrdil funkčnost autorské metodiky a zároveň definoval její silné a slabé stránky. Metodika byla varhaníky posouzena jako stručná a všem srozumitelná. Velmi kladně byl ohodnocen i použitý princip metodiky postavený na rozvoji kreativity s postupným přidáváním pravidel, což velmi pomáhá zejména při odstranění psychického bloku z improvizace. S pozitivními ohlasy se setkala i provázanost metodiky s varhanní liturgickou praxí. Možnost vyzkoušet si většinu naučených dovedností prakticky okamžitě při liturgii totiž vytváří veliký motivační prvek pro zdokonalování se v improvizacím umění. Určitou nevýhodou je zaměření metodiky na liturgickou praxi Římskokatolické církve, i když většinu prvků lze samozřejmě použít také při obřadech ostatních církví. Větším problémem je skutečnost, že některá cvičení uvedená v metodice jsou pro úplné začátečníky technicky obtížná. Na druhou stranu není možné přizpůsobovat metodiku jen úplným začátečníkům, neboť by pak byla odrazující pro pokročilejší hráče. Tento problém lze řešit spíše sepsáním návodu k použití představené metodiky, ve kterém se žákům doporučí, aby přizpůsobili svůj průchod jednotlivými fázemi metodiky s uvedenými cvičeními také své technické úrovni. Mnohá cvičení tak mohou varhaníci – začátečníci zprvu vynechat a vrátit se k nim až později po zdokonalení hráčské úrovně. V závěru této výzkumné části práce samozřejmě nechybí ani podrobný výčet konkrétních doporučení ke zlepšení jednotlivých prvků a cvičení zkoumané metodiky.

Tato práce dokládá, že varhanní improvizace patří v oblasti liturgické hudby stále mezi živé a žádané dovednosti. I přes tento zájem ale dlouhodobě bojuje s problémy pedagogického charakteru. Ty spočívají v metodickém uchopení výuky, ve zohlednění potřeb disciplíny, ale také v komplexním nazírání na osobnost varhaníka. Nejde tu o profesionála, a tím spíše je tedy třeba volit takové výukové metody, které berou v potaz proporce mezi intuicí, dovednostmi a znalostmi.

Použitá literatura

- ADAM, A. *Liturgický rok – historický vývoj a současná praxe*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1998. 328 s. ISBN 80-7021-269-1.
- AGENDA ČCE, 2. díl, ČCE. [online]. [cit. 14.10.2020] Dostupné z: https://www.evangelnet.cz/files/1825-agenda_cce-ii_a5.pdf
- BAŽANT, J. *Metodika klavírní improvizace*. 1. vyd. Plzeň: Eset, 1997. 244 s.
- BOHOSLUŽEBNÝ ŘÁD CÍRKVE ČESKOSLOVENSKÉ HUSITSKÉ, CČSH. [online]. [cit. 14.10.2020] Dostupné z: <http://www.ccsch.cz/dokumenty/1048-bohosluzebny-rad-ccsh.pdf>
- CIKRLE, K. (ed.) *Varhanní doprovod kancionálu*. 1. vyd. Praha: Zvon, 1992. 391 s. ISBN 80-7113-057-5.
- CIKRLE, K., SEHNAL, J. *Průručka pro varhaníky (Liturgika – Liturgická hudba – Stručný přehled dějin katolické chrámové hudby)*. 2. vyd. Rosice: nakladatelství Gloria, 1999. 195 s. ISBN 80-86200-23-X.
- CIKRLE, K., SIMAJCHL, L. (ed.) *KANCIONÁL, společný zpěvník českých a moravských diecézí*. 8. vyd. Praha: Zvon, 1999. 718 s. ISBN 80-7113-235-7.
- ČESKÝ STATISTICKÝ ÚŘAD. *Obyvatelstvo podle náboženské víry v letech 2001 a 2011*. [online]. [cit. 02.04.2018] Dostupné z: <https://www.czso.cz/documents/10180/29508960/1702201402.pdf/35de35a0-fb2d-4921-9416-7d01fb0c8e05?version=1.0>
- ČESKÝ STATISTICKÝ ÚŘAD. *Úroveň vzdělání obyvatelstva ČR podle výsledků sčítání lidu v roce 2011*. [online]. [cit. 25.03.2020] Dostupné z: <https://www.czso.cz/documents/10180/20536250/17023214.pdf/7545a15a-8565-458b-b4e3-e8bf43255b12?version=1.1>
- ČESKÝ STATISTICKÝ ÚŘAD. *Věkové složení obyvatel k 31. 12. 2018*. [online]. [cit. 24.03.2020] Dostupné z: <https://www.czso.cz/documents/10180/91917716/1300641907.pdf/6f3c5d4d-c3e7-4afa-bc13-cdfcac6b590a?version=1.0>
- DACEY, J. S., LENNON, K. H. *Kreativita*. 1. vyd. (české) Praha: Grada Publishing, 2000, 252 s. ISBN 80-7169-903-9.
- DUPRÉ, M. *Cours Complet d'Improvisation à l'Orgue. Vol 1 + Vol. 2*. 4. vyd. Paris: A. Leduc, 62 + 138 s.
- DRÁBEK, V. *Stručný průvodce hudební psychologií*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze – Pedagogická fakulta, 2004. 62 s. ISBN 80-7290-161-3.

- GAAR, R. *Orgelimprovisation – Lehrplan und Arbeitshifen*. 3. revidované vyd. Stuttgart: Carus, 2003. 184 s.
- HANCOCK, G. *Improvising*. 1. vyd. New York: Oxford University Press, 1994. 163 s. ISBN 0-19-385881-9.
- HLAVENKA, P. *Improvizace v jazzu*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. s. 53–55.
- HOLAS, M. *Psychologie hudby v profesionální hudební výchově*. 2. vyd. Praha: Nakladatelství AMU, 2013 170 s. ISBN 978-80-7331-262-6.
- HŮLA, Z. *Nauka o kontrapunktu*. 1. vyd Praha: Supraphon, 1985. 328 s. ISBN 02-001-85.
- CHRISTENSEN, J. B. *Základy generálbasové hry v 18. století*. 1. české vyd. Brno: Nakladatelství JAMU, 2014. 156 s.
- JIRÁK, K. B. *Nauka o hudebních formách*. 6. vyd. Praha: Panton, 1985. 405 s.
- JURKEVIČ, P. *Improvizace na základní škole*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. s. 12–14.
- KELLER, H. *Schule der Choralimprovisation*. 1. vyd. Leipzig: C. F. Peters, 1939. 74 s.
- KLINDA, F. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. 1. vyd. Bratislava: Hudobné centrum, 2000. 274 s. ISBN 80-7277-009-8.
- KLINDERÁ, J. *Základy improvizace*. 1. vyd. Praha: ARED, 2007. 16 s.
- KOFRŮŇ, J. *Učebnice harmonie*. 6. vyd. Praha: Supraphon, 1981. 195 s.
- KONFERENCE KATOLICKÝCH BISKUPŮ SPOJENÝCH STÁTŮ AMERICKÝCH. *Zpívejte Pánu: hudba v bohoslužbě*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Krystal OP, 2017. 186 s. ISBN 978-80-7575-012-9.
- KONSTITUCE “DIVINI CULTUS” PIA XI. O POSVÁTNÉ HUDBĚ. SDH [online].
[cit. 14.10.2020] Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_hm/archiv/mo_pro.htm
- KOREJS, B. *Zpěvy s odpovědí lidu*. 1. vyd. Praha: Sekretariát České liturgické komise, 1984. 412 s.
- KUNETKA, F. *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*. 1. vyd. Olomouc: Matice cyrilometodějská, 1999. 34 s. ISBN 80-7266-027-6.
- LOUBOVÁ, L. *Varhany očima improvizátora*. Diplomová práce, Brno: Janáčkova akademie múzických umění – Hudební fakulta, 2009. 51 s.
- MACDOUGALL, H. C. *First lessons in Extemporizing on the Organ*. 1. vyd. New York: G. Schirmer, 1922. 23 s.
- MACKOVÁ, L. *Způsoby výuky hry improvizace pro začínající varhaníky*. Bakalářská práce, Brno: Janáčkova akademie múzických umění – Hudební fakulta, 2014. 37 s.

- MARCOLOVÁ, J. *Klavírní improvizace pro děti předškolního věku a žáky 1.–3. ročníku LŠU*. 1. vyd. Praha: Panton, 1983. 36 s.
- MATOUŠEK, V. *Improvizace v etnické hudbě*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. s. 49–52.
- MEDEK, I. *Improvizace a její podoby v současné hudbě*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. s. 2–4.
- MEHEGAN, J. *Jazz Improvisation 1: Tonal and Rhythmic Principles*. 11. vyd. New York: Amsco Music Publication, 1962. 224 s. ISBN 978-0823025596.
- MEHEGAN, J. *Jazz Improvisation 2: Jazz Rhythm and Improvised Line*. 11. vyd. New York: Amsco Music Publication, 1962. 144 s. ISBN 978-0823025725.
- MEHEGAN, J. *Jazz Improvisation 3: Swing And Early Progressive Piano Styles*. 8. vyd. New York: Amsco Music Publication, 1962. 176 s. ISBN 978-0823025732.
- MEHEGAN, J. *Jazz Improvisation 4: Contemporary Piano Styles*. 9. vyd. New York: Amsco Music Publication, 1962. 288 s. ISBN 978-0823025749.
- MIOVSKÝ, M. *Kvalitativní přístup a metody v psychologickém výzkumu*. 1.vyd. Praha: Grada Publishing, 2006, 332 s. ISBN 80-247-1362-4.
- MOTU PROPRIO PLIA X. SDH* [online]. [cit. 14.10.2020] Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_html/archiv/mo_pro.htm
- MUSICAM SACRAM (O HUDBĚ V POSVÁTNĚ LITURGII)*. *SDH* [online]. [cit. 14.10.2020] Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_html/archiv/mus-sac.htm
- NEDĚLKA, M. *Klavír jako nástroj tvořivého rozvoje osobnosti*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta, 2011. 190 s. ISBN 978-80-7290-427-3.
- NEDĚLKA, M. *Příručka klavírní improvizace I*. 1.vyd. Praha: Univerzita Karlova, Vydavatelství Karolinum, 1997. 111 s. ISBN 80-7184-314-8.
- OVERDUIN, J. *Making Music: Improvisation for Organists*. 1. vyd. New York: Oxford University Press, 1998. 224 s. ISBN 0-19-386075-9.
- POPOVIČ, M. *Teoretické aspekty klavírní improvizace*. 1. vyd. Ústí nad Labem: PF UJEP, 1994. 182 s. ISBN 80-7044-82-1.
- RICHARDSON-MADELEY, A. *Extempore playing*. 1. vyd. New York: G. Schirmer, 1922. 137 s.
- ŘÁD SBOROVÉHO ŽIVOTA, ČCE*. [online]. [cit. 14.10.2020] Dostupné z: <https://www.evangelnet.cz/cce/czr/rsz.html>
- SACROSANCTUM CONCILIUM*. *SDH* [online]. [cit. 14.10.2020] Dostupné z: http://www.sdh.cz/sdh_html/archiv/ssc.htm
- SEDLÁK, F. *Základy hudební psychologie*. 1. vyd. Praha: SPN, 1990. 319 s. ISBN 80-04-20587-9.

- SEDLÁK, F., VÁŇOVÁ, H. *Hudební psychologie pro učitele*. 2. vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze Nakladatelství Karolinum, 2013. 408 s. ISBN 978-80-246-2060-2.
- SEMERÁDOVÁ, J. *Ornamentika a improvizace v barokní hudbě*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. s. 26–45.
- SHOUTEN, H. *Improvisation on the Organ*. 1. vyd. London: W. Paxton, 1954. 59 s.
- STECKER, K. *Nauka o nethématické improvisaci varhanní*. 1. vyd. Praha: F. A. Urbánek, 1904. 69 s.
- STEYER, J. *Náměty k rozvoji varhanní improvizace*. Bakalářská práce, Praha: Akademie múzických umění – Hudební fakulta, 2007. 38 s.
- STOIBER, F. J. *Faszination Orgelimprovisation*. 1. vyd. Kassel: Bärenreiter, 2018. 152 s.
- SÝKORA, J. V. *Improvizace včera a dnes*. 1. vyd. Praha: Panton, 1966. 84 s.
- ŠIMANOVSKÝ, Z. *Improvizace jako prostředek sebepoznání*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. s. 24–26.
- ŠŤASTNÝ, J. *Problémy výuky improvizace na vysoké hudební škole*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. s. 22–24.
- TICHÝ, V. *Harmonicky myslet a slyšet*. 3. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2019. 304 s. ISBN 978-80-7331-519-1.
- TŮMA, J. *Výuka k umění improvizace – minulost, současnost*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. s. 46–48.
- VÁŇOVÁ, H. *Rozvoj dětské hudební tvořivosti v podmínkách základní školy*. In: *Hudební improvizace, sborník celostátní konference*. Praha: Česká hudební rada, 2005. s. 14–21.
- VÁŇOVÁ, H., SKOPAL, J. *Metodologie a logika výzkumu v hudební pedagogice*. 3. aktualizované vyd. Praha: Univerzita Karlova v Praze Nakladatelství Karolinum, 2017. 198 s. ISBN 978-80-246-3621-4.
- VELEBNÝ, K. *Jazzová praktika 1*. 2. vyd. Praha: Panton, 1983. 128 s. ISBN 35-015-83.
- VELEBNÝ, K. *Jazzová praktika 2*. 1. vyd. Praha: Panton, 1978. 100 s. ISBN 201-01-11-02915-7.
- VEŘEJNÁ SPRÁVA ONLINE. *Vývoj počtu obyvatel dle velikosti obcí*. [online]. [cit. 02.04.2018] Dostupné z: <http://www.dvs.cz/clanek.asp?id=6662787>
- VODRÁŽKA, J. *Varhanní improvizace*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1988. 74 s. + LP. ISBN 80-7192-800-3.
- VRÁNEK, T. *Anatomie improvizace*. 1. vyd. České Budějovice: Jihočeská univerzita, 1996. 142 s. ISBN 80-7040-167-2.